المركز القومى للترجمة

جولى ساندرز

الإعداد والانتحال

ترجمة

عبد المقصود عبد الكريم

المشروع القومى للترجمة

1553

يتناول كتاب "الإعداد والانتحال"، من تأليف جولى ساندرز أستاذة فى الأدب الإنجليزى والدراما فى جامعة نوتينجهام، التعريفات والتطبيقات المتعددة للإعداد والانتحال؛ السياسات الثقافية والجمالية وراء الدافع للإعداد؛ الطرائق المتنوعة التى يعد بها الأدب المعاصر والسينما الأعمال الفنية الأخرى وينقحانها ويعيدان تخيلها، تأثير الحركات النظرية، بما فيها البنيوية، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولونيالية، وما بعد الحداثة، والنزعة الأنثوية ودراسات النوع، على الإعداد والانتحال؛ انتحال نصوص تراثية معينة، وأيضًا أنماط أدبية أصلية مثل الأسطورة وحكايات الجنيات، عبر الزمن وعبر الثقافات. ويلقى هذا الكتاب، متراوحًا بين الأنواع الفنية والمفاهيم الجاهزة فى مجالات متنوعة تنوع علم الموسيقى والعلوم الطبيعية، الضوء على مناظرات معقدة حول الإعداد والانتحال، مقدمًا مصدرًا بالغ الأهمية لدارسى الأدب أو السينما أو الثقافة.

تصميم الغلاف: نادية كشك

الإعداد والانتحال

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1553
- الإعداد والانتحال
- جولى ساندرز
- عبد المقصود عبد الكريم
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

Adaptation and Appropriation

By Julie Sanders

Copyright © 2006 Julie Sanders

All Rights Reserved

Authorised translation from the English Language edition published by Routledge, a member of the Taylor and Francis Group.

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526
Fax: 27354554

الإعداد والانتحال

تـألـيـف : جـــولى ســـاندرز
ترجـــمـــة : عبد المقصود عبد الكريم

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ساندرز، جولى
الإعداد والانتحال / تأليف : جولى ساندرز ؛ ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم
ط١ - القاهرة - المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٢٣٦ ص، ٢٤ سم
١- السرقات الأدبية
٢- الاقتباس بالأدبى.
(أ) عبد الكريم ، عبد المقصود (مترجم)
(ب) العنوان ٨٠٨٫٨٨٢

رقم الإيداع ٢٠١٠/٧٦٦٣
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704-017-4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

– **المقدمة**	7
– **الجزء الأول : تعريف المصطلحات**	29
الفصل الأول : ما الإعداد	31
الفصل الثاني : ما الانتحال	45
– **الجزء الثاني : الأنماط الأدبية الأصلية**	67
الفصل الثالث : "هنا تعبير غريب" انتحال أعمال شكسبير	69
الفصل الرابع : "إنها قصة بالغة القدم" : الأسطورة والمسخ	95
الفصل الخامس : "نسخ أخرى" من حكاية الجنيات والفلكور	123
– **الجـــزء الثـــالث : رؤى بديلة**	141
الفصل السادس : بناء وجهات نظر بديلة	143
الفصل السابع : "إننا فيكتوريون آخرون" أو إعادة التفكير في القرن التاسع عشر	173
الفصل الثامن : تاريخ ممتد، أو انتحال الحقائق	197
الفصل التاسع : انتحال الفنون والعلوم	211

المقدمــــة

لا يتحسن الفن أبداً، لكن ... مادة الفن لا تبقى على حالها أبداً.

ت. س. إليوت، **"التقاليد والموهبة الفردية"**

يهتم هذا الكتاب بأدبية الأدب. ويهتم بالضرورة أى استكشاف للتناص، وتجليه الخاص فى أشكال الإعداد والانتحال، بكيفية ابتكار الفن للفن، أو صناعة الأدب للأدب.[1] ثمة خطورة، رغم ذلك، فى أن يبرهن هذا النشاط فى فحص عمليات الإعداد أو "قراءتها" على أنه نشاط أنانى، يحث فقط الحياة التالية للنصوص ويحث بالتالى النقد الأدبى كمهنة أكاديمية. يقرأ الأكاديمى المتخصص فى الأدب أو دارس الأدب الكثير من النصوص الأدبية فى مسيرته التعليمية وكلما قرأ نصوصاً أكثر كلما حدد مزيداً من الأصداء ونقاط التوازى والمقارنة فى النصوص التى يواجهها. إن مفهوم أن تتبع مرجعاً أو تلميحا متناصا تمرين معقول إلى حد بعيد لتأكيد الذات – يكتب روبرت ويمان بشكل مقنع عن "البعد المثمر للانتحال" (١٩٨٣: ١٤)، موحيا بالطرق المتشعبة التى تغذى بها النصوص نصوصًا أخرى وتبتكرها–

(١) تناص intertextuality : مصطلح وضعته جوليا كرستيفا ليدل على التعديل الذى يطرأ على النصوص بالدوال اللفظية والسيموطيقية المشتقة من نصوص أخرى (١٩٨٠). ويستخدم المصطلح الآن بمعنى أوسع ليشير إلى العلاقة بين النصوص الأدبية والنصوص الأخرى أو المراجع الثقافية (لمناقشة وافية، انظر ألين Allen، ٢٠٠٠) (المؤلفة). لا تضع المؤلفة أية هوامش وتكتفى بمعجم ببعض المصطلحات فى نهاية الكتاب، وحيث أن فهم هذه المصطلحات ضرورى لفهم الكتاب فقد فضلت وضع المعجم المذكور فى الهوامش وإضافة كلمة (المؤلفة) فى نهاية كل هامش، وبقية الهوامش كلها للمترجم.

لكننا، قرّاءً ونقّادًا، نحتاج أيضًا إلى معرفة أن الإعداد والانتحال أساسيان فى ممارسة الأدب والاستمتاع به.(١)

فى أواخر القرن العشرين حظى التساؤل عن القدرة على أن يكون العمل "أصليا" أو حتى ضرورة ذلك باهتمام خاص، ناهيك عن الفنون. رأى إدوارد سعيد فى "عن الأصالة On Originality" أن "الكاتب يفكر قليلا فى كتابة عمل أصلى، ويفكر كثيراً فى التنقيح" (١٩٨٣: ١٣٥)؛ ولاحظ جاك دريدا أن "الرغبة فى الكتابة رغبة فى الانطلاق قدر المستطاع بما يرد خلفك" (١٩٨٥: ١٥٧).(٢) وكثيراً ما يتجلى دافع "التنقيح"، وهو أكثر بكثير من التقليد البسيط، فى مصطلحات نظرية مثل التناص، ويأتى كثير من النقاد البارزين فى هذا المجال من الحركات البنيوية وما بعد البنيوية فى الستينيات، وخاصة فى فرنسا . فى مجال الأنثروبولوجيا، قام كلود ليفى شتراوس بأبحاث كثيرة فى مجال تعريف البنى المتكررة عبر الثقافات (٢٠٠١ [١٩٧٨]) .(٣) وفى عالم الأدب، أعلن رولان بارت أن "أى نص متناص" (١٩٨١: ٣٩)، موحيا بأن أعمال الثقافات السابقة والمحيطة بنا موجودة دائما فى الأدب.(٤) وألقى بارت الضوء أيضًا على الطرق التى لا تعتمد بها النصوص على مؤلفيها فقط فى إنتاج المعنى، مشيراً إلى الكيفية التى تستفيد بها من القرّاء الذين يبتكرون شبكات متناصة خاصة بهم. صاغت جوليا كريستيفا، وهى نفسها نتاج تدريب علمى وأنثروبولوجى على يدى

---

(١) تلميح allusion: إشارة عابرة أو غير مباشرة (المؤلفة). روبرت ويمان Weimann (١٩٢٨) : أستاذ الدراما، جامعة كاليفورنيا، إيرفين.

(٢) إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣): إدوارد وديع سعيد مفكر أمريكى من أصول فلسطينية. جاك دريدا Derrida (١٩٣٥-٢٠٠٣) :فيلسوف فرنسى ولد فى الجزائر، مؤسس التفكيكية.

(٣) كلود ليفى شتراوس Lévi-Strauss (١٩٣٠-٢٠٠٤) : مفكر وأنثروبولوجى فرنسى.

(٤) رولان بارت Barthes (١٩٠٨-٢٠٠٩) : منظر أدبى فرنسى وفيلسوف وناقد وسيميوطيقى.

ليفى شتراوس، مصطلح التناص intertextualité فى مقالها "النص المقيَّد" لتصف العملية التى يكون بها أى نص "تبديل فى النصوص، تناص" (١٩٨٠: ٣٦).[١] وكانت السيميوطيقا تشد انتباه كريستيفا؛ وقد اهتمت بالكيفية التى تُعدَّل بها النصوص بالعلامات والدوال وتعبيرات الثقافة التى ساهمت فيها، أو التى انبثقت منها. إلا أن التناص كمصطلح تصادف أنه يشير إلى أبعد مما هو نصى مقابل الفكرة التى يحركها الكلام عن الكيفية التى تطوق بها النصوص نصوصًا أخرى وتستجيب لها أثناء عملية إبداعها وتأليفها وأيضًا فيما يتعلق باستجابة كل قارئ أو مشاهد على حده.

يمكن لعمليات الإعداد والانتحال أن تختلف فى مدى تصريحها بالهدف من التناص. كثيرا ما تصرح عمليات الإعداد للسينما أو التلفزيون أو المسرح عن الأعمال الأدبية التراثية التى نلقى نظرة عليها فى هذا الكتاب بأنها تأويل أو إعادة قراءة لسلف تراثى. ويتضمن ذلك أحيانا الرؤية الشخصية للمخرج، وقد يتضمن أو لا يتضمن نقلة ثقافية أو تحديثًا ثقافيا لبعض الأشكال؛ يتضمن أحيانا هذا العمل الذى يقدم تفسيراً جديداً الانتقال إلى صيغة أو سياق جنس فنى جديد أيضًا. قد تكون علاقة التناص فى الانتحال أقل وضوحًا، أكثر انغماسًا، لكن ما لا يمكن تجنبه غالبًا حقيقة أن التعهد السياسى والخلقى يشكل قرار الكاتب أو المخرج أو الممثل بإعادة تفسير النص الأصلى. وفى هذا الشأن، لا يمكن فى أية دراسة عن الإعداد والانتحال،أن نتجاهل بسهولة المضمون الإبداعى الذى عبَّر عنه المؤلف، كما قد توحى النظريات المؤثرة لكل من رولان بارت وميشيل فوكو عن "موت المؤلف" (بارت، ١٩٨٨؛ فوكو، ١٩٧٩).[٢] إلا أن قدرة هذه النظريات على زعزعة سلطة النص الأصلى تمكّن

(١) جوليا كريستيفا Kristeva (١٩٤١-) : فيلسوفة فرنسية بلغارية وناقدة أدبية.

(٢) ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤): فيلسوف فرنسى.

من إنتاج متعدد للمعنى ومتعارض أحيانا، وهى حقيقة تثبت أهميتها بالنسبة للتحليلات التى نقوم بها. يشجع التناصُّ المتأصل فى الأدب الإنتاجَ المتطور والناشئ للمعنى، وشبكة تمتد بلا نهاية من العلاقات النصية.

"تُبنى" النصوص الأدبية "من أنظمة وشفرات وتقاليد رسختها الأعمال الأدبية السابقة" (ألين Allen، ٢٠٠٠: ١)، وتُبْنَى أيضا من أنظمة وشفرات وتقاليد مستمدة من الأشكال الفنية المصاحبة. إذا كانت صياغة نظرية التناص تنسب إلى كريستيفا، فإن نظريتها لا يمكن أن يقتصر تطبيقها على الأدب. لقد رأت الفن والموسيقى والدراما والرقص والأدب بلغة فسيفساء حية، تقاطعًا ديناميكيا للأسطح النصية. ونأمل فى إضافة السينما للقائمة، لكن باتباع نموذج كرستيفا، كثيراً ما تسخِّر المصطلحات المستخدمة فى هذه الدراسة، لوصف الإعداد والانتحال الأدبيين، فروعًا معرفية موازية عن الفن الرفيع وعلم الموسيقى. إن معجم الإعداد كثير التغير: قدم أدريان بول قائمة من المصطلحات تمثل اهتمام العصر الفيكتورى بتجديد الماضى الفنى:[(١)] "(بدون نظام معين)... استعارة، سرقة، انتحال، توريث، تمثُّل... متأثر، مستلهم، معتمد، مدين، محاصر، مستحوذ... إجلال، تقليد، تقليد ساخر، صدى، تلميح، وتناص" (٢٠٠٤: ٢). يمكننا أن نواصل النغمة اللغوية، ونضيف لهذا الخليط: تنوع، نسخة معدلة، تفسير، تقليد، تقريب، مكمل، إضافة، ارتجال، العمل السابق، استمرار، إضافة، بارا نص، هيبر نص، لوح ممسوح، تطعيم، تنقيح، تجديد، تحديث، مراجعة، إعادة تقييم. يتناول المعجم الموجود فى نهاية هذا الكتاب مختارات قليلة من هذه المصطلحات لكن فى صفحات هذا الكتاب سوف يقابل القارئ الكثير

---

(١) أدريان بول Adrian Poole: باحث فى الأدب الإنجليزى والأدب المقارن فى جامعة كمبريدج.

منها.[1] لا أقدم اعتذارا عن غزارة المصطلحات المقدمة بدلا من ثباتها: المعجم الذى يعمل فيه الإعداد والانتحال غنى ومتنوع؛ وهذا جزء من جوهره وأهميته، وينبغى بالتأكيد أن تعكس أية دراسة من هذا النوع هذه الحقيقة.

وقد استكشف ج. هيليس ميلر التعديلات المختلفة للبارا نصى والبيرى نصى peritextual والهيبر نصى فى كتاباته النقدية، محددًا مختلف الطرق التى يمكن بها لنص أدبى أن "تسكنه ... سلسلة طويلة من الوجود الطفيلى لنصوص سابقة وأصدائها وتلميحاتها ونزلائها وأشباحها" (جيلبرت Gilbert وجوبار Gubar،

---

(١) نغمة riff : جملة قصيرة مكررة فى موسيقى الجاز، وغالبا كقاعدة للارتجال (المؤلفة). تنوع variation: عملية التنوع أو لحظتها؛ الابتعاد عن حالة سابقة أو عادية (المؤلفة). نسخة معدلة :version وصف لمادة من منظور معين، شكل لشىء أو تنوعه وهو يؤدّى أو يُعَد. فى الموسيقى يشير المصطلح إلى تكرار تيمة فى شكل متغير أو متطور (المؤلفة). تقليد imitation : نسخة؛ زائف؛ فى الموسيقى يحمل هذا المصطلح مفهوما أوسع لتكرار جملة بدرجات مختلفة. فى الثقافة الكلاسيكية وثقافة بدايات العصر الحديث استخدم المصطلح بمعنى لا يحمل ازدراء، برغم أنه فى نظرية ما بعد الحداثة يمكن أن يشير إلى عمل اشتقاقى بشكل صرف (المؤلفة). تقريب proximation : مصطلح لجيرار جنينيت (١٩٩٧ [١٩٨٢]: ٣٠٤) نيشير إلى تحديث أو نقل ثقافى لنص ليقترب جدا من السياق الثقافى والزمنى للقراء أو المشاهدين (المؤلفة). مكمل :supplement شىء أو جزء يضاف إلى كتاب. فى "عن الكتابة Of Grammatology" يقدم جاك دريدا مناظرة عن مفهوم التكميل، حيث أن كلمة " "supplement فى الفرنسية تعنى أيضًا الإحلال أو الاستبدال (١٩٧٦: ١٤١–١٥٧) (المؤلفة). ارتجال improvisation : تأليف، أو أداء، موسيقى أو شعر بدون مخطوطة؛ فى الانتحال، يمتد المصطلح لعمل يعد بطريقة حرة نصا سابقا أو أصليا. عن الارتجال فى سياق اجتماعى أو درامى، انظر جرينبلات Greenblatt (١٩٨٠: ٢٢٧–٢٢٨) (المؤلفة). العمل السابق prequel : عمل أدبى أو سينمائى أو درامى يسبق عملا تاليا أو يقدمه أو يؤدى إليه. بارا نص paratext : مفهوم يرتبط بالعمل الأدبى المنشور، ويشمل البارا نص عناصر يضيفها المحررون والناشرون وتقدم إشارة إلى نص المؤلف. هيبر نص hypertext : مصطلح وضعه جيرار جينيت (١٩٩٧ [١٩٨٢] :ix) للإشارة إلى النص المنتحِل أو المعَدّ (انظر أيضًا هيبو نص). مراجعة :revision عملية المراجعة أو شاهدها، أو العودة revisiting، مع أن المصطلح اكتسب سياسات أنثوية بشكل خاص على يد أدريان ريتش Adrienne Rich فى شكل ""re-vision (١٩٩٢ [١٩٧١]) (المؤلفة). تم دمج المعجم المشار فى الهوامش، راجع هامش سابق.

٢٠٠٠ [١٩٧٩] ٤٦.[١] ويهتم هذا الكتاب بمختلف تحولات هذه الأشباح والهواجس النصية، بالمعنى الحرفى والمجازى. وبالتالى تُطرَح مسائل الاعتماد والاشتقاق. تستدعى دراسات الإعداد والانتحال دائمًا مسائل الملكية والخطابات القانونية المصاحبة عن حقوق النشر وقانون التملك. إلا أن الإعداد والانتحال، بداية من زعزعة بارت للمعنى النصى الثابت كإجراء وعملية، احتفيا بالنموذج التعاونى والمشترك.

وتبقى هناك اختلافات معينة أساسية لفهم عمليات الإعداد والانتحال. ثمة حاجة، على سبيل المثال، للتمييز بين الاقتباس المباشر وعمليات الاستشهاد.[٢] يمكن أن يكون الاقتباس تبجيلا أو نقديا، مؤيِّدًا أو مشكِّكًا؛ يعتمد الأمر على السياق الذى يحدث فيه الاقتباس. إلا أن الاستشهاد يفترض علاقة أكثر تبجيلا؛ كثيرًا ما يكون تأصيلا للذات، وربما حتى توقيرًا، فى إشارته إلى تراث النصوص "الجديرة بالثقة" المعتمدة ثقافيا. إن الكثير من روايات القرن التاسع عشر، روايات توماس هاردى والأخوات برونتى وجورج إليوت، على سبيل المثال، عرضت الاستشهاد من شكسبير بهذه الطريقة.[٣] لكن الاستشهاد مختلف أيضًا عن الإعداد، الذى يشكِّل انهماكًا أكثر استمرارية بنص أو مصدر مفرد أكثر مما يسمح به العمل العرضى المتمثل فى التلميح أو الاقتباس، وربما حتى الاستشهاد. وأكثر من ذلك. يتبع

---

(١) ج. هيليس ميلر J. Hillis Miller (١٩٢٨-) : ناقد أدبى أمريكى، تأثر بالتفكيكية وأثر فيها بعمق.

(٢) الاستشهاد citation: إجراء مستشهد به أو مقتبس، بالمعنى القانونى المنغمس للإشارة لأعمال مرجعية (المؤلفة).

(٣) توماس هاردى Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) : كاتب بريطانى. الأخوات برنتى Brontë: عائلة من الروائيات والشواعر البريطانيات، تضم شارلوت Charlotte (١٨١٦-١٨٥٥) وإميلى Emily (١٨١٨-١٨٤٨) وآن Anne (١٨٢٠-١٨٤٩) جورج إليوت George Eliot (١٨١٩-١٨٨٠) : كاتب بريطانى.

الانتحال الانهماك المستمر ذاته الذى يتبعه الإعداد لكنه قد يتبنى وضع الانتقاد وربما حتى الاتهام.

يتورط الإعداد والانتحال حتمًا فى أداء صدى النص والتلميح إليه، لكن هذا لا يعادل عادة أن الاقتباس بشكل ارتجالى متشظى يعتبر عموما النموذج العملى للتناص.(١) فى الفرنسية كلمة bricolage مصطلح يعنى "افعلها بنفسك"، مما يساعد على تفسير تطبيقه فى سياق أدبى على تلك النصوص التى تحشد كثيرًا من الاقتباس والتلميح والاستشهاد من أعمال فنية موجودة. وهناك شكل موازٍ فى الفن هو إبداع الكولاج collage بحشد مواد موجودة لإبداع موضوع جمالى جديد، أو فى الموسيقى العمل الإبداعى المتمثل فى "المزج".(٢) وهذه الإعادة لحشد أجزاء لتشكيل كلٍّ جديد، بدون شك، عنصر نشط فى الكثير من نصوص ما بعد الحداثة يستكشف فى سياق هذه الدراسة.

هناك أيضًا طرق مهمة يلقى فيها عمل الارتجال بظلاله على المعارضة فى الأدب.(٣) وكلمة معارضة مصطلح آخر مشتق من اللغة الفرنسية، يشير فى مجال الموسيقى إلى خليط من الإشارات، لحن مكون من أجزاء توضع معًا (دينتيث Dentith،

---

(١) الارتجال bricolage: فى سياق أدبى، تجميع أو مجموعة من التلميحات والاقتباسات والإشارات المختلفة فى سياق عمل إبداعى جديد. وكثيرا ما يرتبط بعمل الأنثروبولوجيين البنيويين مثل كلود ليفى شتراوس الذى درس تحولات الأسطورة (٢٠٠١ [١٩٧٨]) وما بعد الحداثة (بارى Barry، ١٩٩٥: ٨٣). والمصطلح من تعبير فرنسى بمعنى افعلها بنفسك (Do-it-Yourself (DIY) (المؤلفة).

(٢) المزج sampling: فى علم الموسيقى، تعديل، أو إعادة استخدام، جزء من تسجيل موسيقى فى سياق تسجيل آخر. وهو شائع بشكل خاص فى موسيقى الهيب هوب hip-hop (المؤلفة).

(٣) معارضة pastiche : مصطلح مشتق من الفرنسية، يشير فى مجال الموسيقى إلى خليط من الإشارات، لحن مكون من أجزاء توضع معا (دينتيث، ٢٠٠٠: ١٩٤). فى قلب تعليقات نظرية ما بعد الحداثة وممارستها (انظر بارى، ١٩٩٥: ٨٣)، فى مجالات فنية وأدبية أوسع، خضع المزيج لتحول إضافى فى الإشارة، حيث أنه يستخدم غالبا للإشارة إلى تلك الأعمال التى تقوم بتقليد ممتد فى أسلوب فنان واحد أو كاتب (المؤلفة).

٢٠٠٠: ١٩٤). إلا أن كلمة معارضة خضعت في مجالات الفن والأدب لتحول في الإشارة أو امتداد لها، ويطبق غالبًا على الأعمال التي تقلد بإسهاب أسلوب فنان أو كاتب واحد. وهناك، بدون شك، بعض كتاب الرواية المشهورين مناصرون لأسلوب الخليط في المعارضة- يوناثان كو.(١) على سبيل المثال، في روايته الغنية بالتلميحات "يا لها من قسمة! What a Carve Up" (١٩٩٤)، التي تقلد كل شيء من الكتابة الصحفية إلى جيمس جويس في سياق حكايتها- لكن كثيرًا ما كان التقليد الفني المستمر هو الذي يُمنَح اسم المعارضة في الأدب المعاصر.(٢) وكثيرًا ما يُفترَض أن المعارضة تحمل نزعة هجائية أو مغزى تهكميا، برغم وجود استثناءات لهذه القاعدة. من بعض النواحي هناك غالبًا خليط معقد من الإعجاب والسخرية ينشط في معارضات كُتَّاب معينين أو أساليب أدبية معينة. تجدد رواية "فو Foe"، من تأليف ج. م. كوتسي.(٣) ونناقشها بالتفصيل في الفصل السادس، المغزى الاحتفالي والساخر في جماليات النثر في القرن الثامن عشر، وكتابات دانيال ديفو بشكل خاص، بنسختها التي تضم الروايات المكتوبة بأسلوب الرسائل أو الصحافة؛ يؤثر بيتر كاري بشيء مماثل في زيارته الواعية مرة أخرى لمجاز القص ومصطلحاته في القرن التاسع عشر، وخاصة قصص ديكنز، في "جاك ماجز Jack Maggs"، ونناقشها في الفصل السابع.(٤) هناك أيضًا، في هاتين الروايتين، لحظات ينشط فيها الارتجال

---

(١) يوناثان كي Jonathan Coe (١٩٦١-) : روائي وكاتب إنجليزي.

(٢) جيمس جويس James Joyce (١٨٨٢-١٩٤١) : كاتب ايرلندي أثرت أعماله بعمق على القصة الحديثة، ومن أشهر أعماله "عوليس Ulysses" (١٩٩٢).

(٣) ج. م. كوتسي J. M. Coetzee (١٩٤٠-) أكاديمي وروائي من جنوب أفريقيا، حصل على جائزة نوبل ٢٠٠٣، راجع مقدمة ترجمة "الرجل البطيء" للمترجم، سلسلة الجوائز، هيئة الكتاب.

(٤) دانيال ديفو Defoe (١٦٦٠-١٧٣١) : كاتب بريطاني. تشارلز ديكنز Dickens (١٨١٢-١٨٧٠): كاتب بريطاني. بيتر كاري Carey (١٩٤٣-) : روائي استرالي وكاتب قصة قصيرة. أحد كاتبين فازا مرتين بجائزة البوكر، والآخر هو ج. م. كوتسي.

والمعارضة معاً، لكن عموماً، عندما ننسب تعهداً سياسيا أو خلقيا لأعمال الانتحال الأدبي مثل التنقيح ما بعد الكولونيالي للنصوص التراثية ("روبنسون كروزو" و"التوقعات الكبرى" بالتتابع)، نعترف بأن التقليد الأسلوبي ليس جوهر الاقتراب من النص الأصلي وليس الهدف الوحيد، حتى لو كان سمة مميزة.

يمكن اعتبار رواية جيمس جويس "عوليس" (١٩٢٢) النمط الأصلي للنص المُعَدّ.(١) يشير العنوان وحده إلى علاقة بنيوية مع ملحمة هوميروس اليونانية القديمة عن تجوال عوليس وترحاله (يُعرَف أيضًا باسم أوديسوس Odysseus) الأوديسة". وكانت العلاقة أكثر وضوحًا في التقسيم الذي وضعه جويس للرواية قبل النشر حيث أشار عنوان كل فصل إلى علاقة معينة مع حدث أو شخصية في حكاية هوميروس: " تليمكيس"؛ "أكلة اللوتس"؛ "سيلا وكريبديس"؛ "سيرس"؛"بنلوب".(٢) إن قرار جويس بحذف هذه العناوين المرجعية، التي وضعها للفصول، من النسخة الأخيرة المنشورة للرواية يثير مسألة إن كنا نحتاج إلى معرفة "الأوديسة" لنفهم بأي معنى من معاني الفهم قصته التي تدور أحداثها في دبلن. إلا أن ما تلقي عليه هذه المسألة الضوء هو الدافع الأساسي المتناقض إلى الاعتماد والتحرر المتضمن في معظم عمليات الإعداد والانتحال التي تستدعي في سياق هذا المجلد. صنف جيرار جينيت رواية "عوليس" بأنها "النمط الحقيقي للهيبر نص المدّعى" إلا أنها "حالة متطرفة من التحرر من الهيبو

---

(١) النمط الأصلي archetype: أصلي، أو نموذج، أو نموذج أصلي prototype. ويشير في الأدب أيضًا إلى رمز متكرر أو موتيفة (المؤلفة).

(٢) تليمكيس Telemachus: ابن أوديسيوس وبنلوب Penelope في الميثولوجيا اليونانية، وقد ساعد أباه في قتل الساعين إلى بنلوب. أكلة اللوتس: أشخاص في الأوديسة يوصفون بأنهم يأكلون اللوتس ويعيشون في كسل وتراخٍ. سيلا Scylla : جنية من جنيات البحر تفترس البحارة. كريبديس Charybdis: دوامة الساحل الصقلي، تجسد في صورة وحش يلتهم السفن وتقع مقابل كهف صقلية، في الميثولوجيا الإغريقية. سيرس Circe: الربة التي حولت رجال أدوسيوس مؤقتا إلى خنازير، لكنها بعد ذلك أرشدته إلى طريق العودة إلى وطنه.

نص" (١٩٩٧: ٣٠٩).[1] وهنا يعادل "الهيبر نص" الإعداد ويعادل "الهيبو نص" الأصل.[2] ويمكن، بلا شك، قراءة رواية جويس وحدها وتقديرها كقصة، كوصف رائع ليوم في حياة مجموعة من سكان دبلن في عشرينيات القرن العشرين؛ إلا أنها لا محالة قراءة فاشلة أو ناقصة. إلا أن قراءة لهذه القصة بجانب إدراك واعٍ لأحداث ملحمة هوميروس تثرى بوضوح إمكانية إنتاج المعنى، وهكذا نرى، كما لاحظت جينيفير ليفن Jennifer Levine، علاقة تشبه علاقة الأب بالابن تنبثق بين ستيفن ديدالوس Daedalus وليوبولد بلوم Bloom في الرواية باعتبارها موحية في حد ذاتها إلا أنها تسجل الكيفية "التي تشحذ بها إحساسنا لعلاقة البنوة الضمنية بينهما لنراهما أيضًا بوصفهما تليمكيس وأودسيوس" (١٩٩٠: ٣٢). لا يرتكز، بالطبع، تناص شخصيات جويس على المقارنات مع شخصيات هوميروس فقط، حيث أن العلاقة بين ستيفن وليوبولد توحي أيضًا بالعلاقة بين هاملت وأبيه، وتردد "عوليس" أصداء ولوازم شكسبيرية. في مكان آخر تنغمس القصة في عدد من الإنجازات البارعة للمعارضة الأدبية.

إذا كانت مولي Molly، زوجة ليوبولد، التي تنطق بالمونولوج الختامي الشائن في "عوليس"، نسخة من بنلوب، زوجة أدوسيوس، تنتظر بصبر عودة زوجها الجوال من مغامراته الملحمية، فهناك أيضًا تنقيح واعٍ للنص الأصلي الدال في حقيقة أن مولي تبرهن على نسخة زانية بوضوح من الزوجة الملكية الأصلية. يمد جويس إطار الإشارة أكثر باستدعاء آن هاثوي Hathaway، زوجة شكسبير، باعتبارها صورة أخرى من بنلوب، حيث أنها تُركتْ في سترتفورد أبون أفون حين ذهب الكاتب المسرحي إلى لندن

---

(١) جيرار جينيت Gérard Genette (١٩٣٠-) : منظر أدبي فرنسي، ارتبط اسمه بشكل خاص مع البنيوية.

(٢) الهيبو نص hypotext : مصطلح وضعه جيرار جينيت (١٩٩٧ [١٩٨٢]: ix) للإشارة إلى النص الأصلي للانتحال أو التنقيح (انظر أيضًا هيبر نص) (المؤلفة).

ليصنع اسمه: "إننا نبدأ الاهتمام بالسيدة ش" (جويس ١٩٨٦ [١٩٢٢]: ١٦٥).[١] هناك غالبا دعابة، بقدر ما هناك من ثراء فكرى، تعمل بالتوازى والتناغم مع استدعاء جويس. تضغط هذه الملحمة الايرلندية العقود والقارات فى نص هوميروس إلى يوم واحد فى دبلن، مؤكِّدة ذلك بحشود الخمارة والطبخ على الموقد. يصبح سيكلوب Cyclops سكيرا معيقا فى بار برنى كيرنان Kiernan، وسيرس Circe مالك الماخور. وهناك بلا شك عنصر من التهكم،[٢] أو "الملحمية الساخرة"، متضمن فى هذه المقاربة، يعادل اختزال ألكسندر بوب للشكل الملحمى إلى قصة عن امرأة تافهة فى قصيدته الطويلة التى ترجع إلى القرن الثامن عشر بعنوان "اغتصاب القفل "The Rape of the Lock.[٣] وفى هذا الشأن، تجسد "عوليس" الاختزال والضغط اللذين اعتبرهما جينيت الدافع المشترك فى بعض أدب الهيبر نص وأيضًا فى تعقيدها اللفظى والتوائها. قصة "عوليس" الشبيهة ببيت العنكبوت تستحق أيضًا التقدير بسبب فن الإسهاب: تجعل من الحيوات اليومية لمجتمع دبلن ملحمة بارزة. تشد قراءة تناص رواية "عوليس" مخيلة القراء إلى عوالم هوميروس ودانتى وشكسبير، ممتدة وراء الآفاق التى تدّعيها لنفسها والجغرافيا الثقافية. ويبدو المجال الدال رحبا نتيجة لذلك.

إن "عوليس" تذكير قوى بالاحتمالات الثرية لتقنية الإعداد وبالقراءات التى تنتبه لسياسات الانتحال، لكنها أيضًا مثال رفيع لحس اللعب، الذى أكد عليه الكثير من

---

(١) سترتفورد أبون أفون Stratford-upon-Avon : بلدة جنوب وركشاير، انجلترا، وكانت موطن أسرة شكسبير. السيدة ش: فى الأصل Mrs S، والإشارة هنا إلى الحرف الأول من اسم شكسبير -Shake speare.

(٢) التهكم parody: تقليد ينطوى على دعابة أو مبالغة لمؤلف أو عمل أو أسلوب (لمناقشة شاملة، انظر دينيث، ٢٠٠٠) (المؤلفة).

(٣) ألكسندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨-١٧٤٤) : شاعر إنجليزى.

المنظِّرين باعتباره أساسيا لغريزة الإعداد. يصف بول ريكور الانتحال بأنه "التحوير اللعوب' للنص، واللعب نفسه... بأنه شكل يناسب قدرات potentialis القارئ، بمعنى أى شخص يمكن أن يقرأ" (١٩٩١: ٨٧).[١] وكما يؤكد هذا المجلد، كثيراً ما يكون هناك تعهد سياسى صادق يقف خلف عمليات الانتحال الأدبى أو "المراجعة re-vision ." إن صياغة أدريان ريتش هذا التعبير بواصلته المقحمة الحاسمة جاء نتيجة سياستها الأنثوية والسحاقية الشخصية (١٩٩٢ [١٩٩٢] .[٢] لكن البعد السياسى للكتابة "المراجعة re-visionary " لا ينبغى أبداً أن يحجب الأبعاد الممتعة المتزامنة فى قراءة علاقة التناص والتلميح فى هذه النصوص مع النصوص الأخرى، باقتفاء شبكات الترابط، التى وصفناها، وتنشيطها. وكما يلاحظ جينيت: "من يحب النصوص حقًا لابد أنه يتمنى من وقت لآخر أن يحب نصين (على الأقل) معًا" (١٩٩٧ [١٩٨٢] : ٣٩٩) وتشجعنا مثل هذه العبارات على أن نصنف ونعرف الإعداد والانتحال وتاريخهما الثقافى ونحرص فى الوقت ذاته على التأكد من أن عناصر المتعة لا تُفقَد ولا يُقلَّل من شأنها.

وُصِف مقال كتبه ت. س. إليوت سنة ١٩١٩ بعنوان "التقاليد والموهبة الفردية" بأنه "قد يكون أهم عمل مفرد فى النقد الأنجلو أمريكان فى القرن العشرين" (ويدوسون Widdowson، ١٩٩٩: ٤٩).[٣] ومقال إليوت بالتأكيد من القراءات الأساسية لدارسى الإعداد والانتحال. سعى إليوت لإعادة التفكير فى مفهومى الأصالة والقيمة، متسائلا عن "الميل إلى الإلحاح، حين نمتدح شاعراً، على هذه الأوجه فى عمله

---

(١) بول ريكور Ricoeur (١٩١٣-٢٠٠٥) : فيلسوف فرنسى.

(٢) أدريان ريتش (١٩٢٩-): شاعرة وكاتبة أمريكية.

(٣) ت. س. إليوت T. S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥) : شاعر إنجليزى.

بأنه على الأقل لا يشبه أحداً آخر" (إليوت، ١٩٨٤ [١٩١٩]: ٣٧) باستبعاد التأكيد الذكورى غير المأسوف عليه، تكون تعليقات إليوت وثيقة الصلة بهذا المشروع. تساءل إليوت، مقترحًا نظامًا بديلا للقيمة الأدبية حيث يحتل تجديد نصوص الماضى والاستجابة لها قلب المسرح، عن السبب الذى يجعل قيمة الأصالة تعلو على قيمة "التكرار": "لا يوجد شاعر أو فنان، فى أى فن، له بمفرده معنى كامل" (٣٨). لم يكن يؤيد الالتصاق الأعمى بالنصوص أو العصور السابقة، وهو عمل لا يزيد رغم كل شىء عن أن يكون مجرد سرقة أدبية؛ كان تصوره "للموهبة الفردية" أنها ابتكرت مادة جديدة على سطح الماضى الأدبى وأسسه.

ويصيب بيتر ويدوسن حين يعترف بأن حالة إليوت بإدراكها التاريخى للتقاليد الأدبية قامت بتبرير أسلوبه المتناص الاستطرادى وأهداف حركة الحداثة (١٩٩٩: ٤٩). إن شعر الحداثة، ناهيك عن شعر إليوت، مارس التناص فى صورة اقتباس وتلميح وكولاج وارتجال وتقطيع. إننا فى هذه الدراسة، كما أكدنا بالفعل، نتطلع إلى شىء مختلف إلى حد ما، إلى ارتباط أكثر استمرارية بين النصوص ومبدعيها. نسعى لتنظير علاقة متبادلة بين النصوص، علاقة أساسية لوجودها ويبدو أحيانا أنها تمس قلب الخبرة الأدبية وخاصة القراءة. وتصوير إليوت "للحس التاريخى" (١٩٨٤ [١٩١٩] : ٣٨). مهم؛ يقترح إليوت أن المعنى ينبثق من العلاقات بين النصوص، علاقات تشجع على التباين والمقارنة. وكما تؤكد القراءات الدقيقة التى نتناولها هنا، هذا ما تهتم به بالضبط دراسة نقدية جمالية وتاريخية للإعداد.

تعرض مقال إليوت للهجوم أحيانًا على أساس أنه يفترض ضمنًا أن تراثا أدبيا، سلسلة من النصوص القيمة، يتحول (أو يستعاد) ويُرجَع إليه فى العصور التالية (إيجلتون Eagleton، ١٩٩٤ [١٩٨١] " ٥٤) لا مفر فى هذا السياق من المناظرة التى أثيرت حول تكوين تراث الدراسات الأدبية فى العقود الأخيرة. يبدو أن الإعداد يحتاج إلى وجود تراث ويديم وجوده، برغم أنه قد يساهم بدوره

في تجـديده وامتـداده المسـتمـرين. وكمـا لاحـظ ديرك أتريـج بذكـاء:[١] " تعـتمـد إدامـة أى تراث جزئيـا على إشـارة أعضـائه التـالين (أو من سيكونون أعضـاءه) إلى أعضـائه السـابقين..." (١٩٩٦: ١٦٩). تتطلب "القراءة" المطلوبة "بجانب ذلك" للمصـدر والإعداد، دوال "التقـاليد" و"الموهبة الفردية" بالتتابع بمصطلحات إليوت، معرفة القارئ (أو المشـاهد) بالمصدر حين يواجه النص أو المشتق أو المستجيب. هكذا يصبح الإعداد مؤشرًا حقيقيا للوضع التراثى؛ استشهادًا يدل على السلطة.

عند هذه النقطة، يمكن تعريف الإعداد بأنه جنس فنى مـحافظ بصـورة متـأصلة. كمـا يواصـل أتريج: "لا تقدم الروايات نفسـهـا برغم تلمـيحـهـا الذى كـثـيرا مـا يكون واضـحـا... باعتبـارهـا تـحديات للتراث، لكن باعتبـارهـا تراثـية- وربمـا نقـول بوصـفـهـا منتـمـية للتـراث بالفعـل. يبدو أنهـا تضـع نفسـهـا فى ثـقـافـة أدبيـة راسـخـة، ولا تـقـدم نفسـهـا باعـتـبـارهـا اعـتـداء على تلك الثـقـافـة" (١٩٩٦: ١٩٦). إلا أنه يمكن أن يكون الإعـداد أيضًـا، ومـفـهـوم المعـادى يسـيطر على الحـاضـر فـيمـا يتـعلق بمـا يتـضـمنه "الانتـحـال"، مـضـادا، أو حتى مدمرًا. هناك الكثير من الفرص للتشعب كمـا للالتحـام، وللاعتداء كما للولاء.

ثمة مقال آخر مؤثر بالنسبة لدراسـات الانتحـال ألا وهو مقال أدريان ريتش "حين نوقظ الميت: الكتابة كمراجعة"، نُشر أول مرة فى ١٩٧١، فى ذلك المقال أبدت الملاحظة التي تم الاستشـهاد بها كثيرا بأنه بالنسـبة للكاتبات كان من الجوهرى أن يواجـهن كـتـابة الماضـى حـتى يتـحـركن خلفه فى فـضـاء إبداعى حـر (مـتـحـرر) خـاص بهن: "المراجعة- عملية النظر إلى الخلف، الرؤية بعيون جديدة، دخول نص قديم من اتجاه نقدى جديد... نحتاج إلى أن نعرف كتابة الماضى ونعرفها بشكل مختلف عما عرفناها فى أى وقت؛ ليس أن نجتاز تقليدًا وأن ننهى سيطرته علينا" (ريتش، ١٩٩٢ [١٩٧١]:

---

(١) ديرك أتريج Attridge (١٩٤٥-) : أكاديمى بريطانى، أستاذ فى الأدب الإنجليزى فى جامعة يورك.

٣٦٩) . الاقتراح مماثل لاقتراح إليوت من حيث أنه يستدعى الماضى الأدبى ويلح على الفهم التاريخى لدعم الإبداع فى الحاضر والمستقبل، لكنه أيضًا مناقض تماما لفكر إليوت من حيث أنه يؤيد فى الوقت ذاته انفصالا جذريا عن التقاليد، تمزيق متنافر ومنشق على أنظمة القيمة فيه وعلى تسلسله الهرمى. هذا المنظور النقدى عن العلاقة بين التقاليد والموهبة الفردية منظور يشترك فيه الكتّاب الذين ينتجون الأعمال من موقف أنثوى وخليع وسحاقى والذين ينتجونه من مواقف ذاتية بعد كولونيالية.

ثمة منظّر آخر لعلاقة الأدب بماضيه التى تم الاعتراف بأعماله وتحديها بهذه المواقف الذاتية، ألا وهو هارولد بلوم.[١] وقد تناول كتابه الرائد "قلق التأثر The Anxiety of Influence"، وقد نشر أول مرة فى ١٩٧٣، العلاقة المشحونة بين الكتّاب وميراثهم الأدبى، مشيدا إياها فى مصطلحات فرويدية بوعى ذاتى كصراع أوديبى بين "الأبناء" الصغار وأسلافهم الأدبيين. وقد تم الكشف بالتالى عن العديد من التصدعات فى هذه المناقشة، ناهيك عن أن بلوم يكتب من وضع ذكورى صرف. ويشيد أيضًا تاريخًا أدبيا خاصا جدا، تاريخًا يؤكد على المبدع الفرد أو "العبقرى" فى مجال الأدب، وبالتالى يمنح، بشكل غير مناسب، الفترة الرومانسية امتيازا حين كان هناك تأكيد خاص على العقل الإبداعى الفردى وانبثقت المساهمة الشخصية الفريدة للشاعر. ومن ذلك الوقت تتبع عدد من النقاد غائيات teleologies بديلة للتأثير الأدبى، مشيرين، على سبيل المثال، إلى تأثير الكلاسيكيين على كتاب الحداثة الأوائل مثل شكسبير (بيت Bate، ١٩٩٣)، ومعترفين بوجود أنثوى قوى فى مجتمعات التأثير وعلى من تأثروا أيضًا (جيلبرت وجوبر، ٢٠٠٠ [١٩٧٩]) ورغم ذلك، تبقى أطروحة بلوم الأساسى عن "سوء الفهم"، غالبا إعادة تأويل بشكل عابر أو حتمى للنصوص فى عملية تبنيها وترجمتها وتجديدها فى سياقات جديدة، تبقى

---

(١) هارولد بلوم Bloom (١٩٣٠-) : كاتب وناقد أمريكى.

أطروحة موحية جدا لدراسات الانتحال وأطروحة أثرت على المعجم الذى يتناوله كثير من الدارسين فى هذا المجال.

المشكلة المركزية فى أية تقاليد هى القدرة على التعرف ليس فقط على الذين يشكلون تلك التقاليد ولكن على الذين يتم استبعادهم منها فى أوقات مختلفة، أو على الأقل، يزاحون إلى الحواف. وقد فحص هنرى لويس جيتس الابن هذه الظاهرة فى الكتابة الأمريكية الأفريقية، وهو حقل أدبى فى رغبته فى تأكيد مناهجه وطرقه التى يعمل بها، وجد رغم ذلك حاجة لمواجهة تقاليد الثقافة البيضاء على صفحاته؛ وهذا ما وصفه جرهام ألين بأنه "صراع المواضيع السوداء للدخول إلى الثقافة الأدبية الغربية" (٢٠٠٠: ١٦٨).(١) بالنسبة لألين "جوهر جدال جيتس هو أن الكتابة الأمريكية الأفريقية تحمل صوتًا مزدوجا وتتناص بوعى فى علاقتها بكل من الإنجليزية الفصحى وخطاب أسود دارج..." (٢٠٠٠: ١٦٨). توجد أكثر مناقشات جيتس لهذه الأفكار شمولا فى "القرد الدال The Signifying Monkey" (١٩٨٨)، وتستدعى النظير الحاسم لموسيقى الجاز والتقنيات المرتجلة التلميحية التى تستعرضها: "فى تقاليد موسيقى الجاز، مؤلفات كونت بازى ("تدل") وأوسكار بيترسون ("دال") مشيدة حول فكرة المراجعة الشكلية والتضمين" (جيتس ١٩٨٨: ١٢٣).(٢) وسوف تستدعى هذه المناقشة عن الإعداد والانتحال مثال موسيقى الجاز فى مناسبات عديدة، وعلم الموسيقى فى مناسبات أكثر. لكن ما له علاقة خاصة بالكتابة الأمريكية الأفريقية "للدال" وعلاقتها بموسيقى الجاز يستحق الملاحظة. كما يعترف جيمس أندريس الأب

---

(١) هنرى لويس جيتس الابن Louis Gates (١٩٥٠–) : ناقد أدبى أمريكى من أصول أفريقية. جراهام ألين Allen : أكاديمى يعمل فى إحدى جامعات ايرلندا، له كتاب عن "التناص" وكتاب عن "رولان بارت".

(٢) نظير analogue : نص مناظر أو موازٍ (المؤلفة). كونت بازى Basie (١٩٠٤–١٩٨٤) : موسيقار أمريكى، يعد من أهم قادرة فرق موسيقى الجاز فى عصره. أوسكار بيترسون Peterson (١٩٢٥–٢٠٠٧) : موسيقار كندى، عازف بيانو ومؤلف موسيقى الجاز.

Andreas ": أن تدل فى الثقافة الأفريقية والثقافة الأمريكية الأفريقية يعنى أن ترتجل على موتيفة تقليدية topos معينة، حكاية، أو تسخر من الطريقة التى يرتجل بها موسيقار الجاز على سلسلة من الأوتار، أو بنية نغمية، أو نغمة تلقائية فى عزف منفرد لموسيقار سابق" (١٩٩٩: ١٠٧). المثال الخاص الذى يقدمه أندريس الأب لهذا عمليا أعمال جلوريا نايلور.[١] دُرِستْ رواياتها كثيرا نتيجة لتناصها مع شكسبير وفوكنر ودانتى وتشوسر والكتاب المقدس وآخرين (إريكسون Erickson، ١٩٩٦).[٢] فى "مقهى بيلى "Bailey's Cafe، هذه الممارسة الدالة تتم فى سلسلة معقدة من الطبقات والتلميحات والتأثيرات الفعالة. مقهى العنوان فضاء أدبى فى الرواية لكنه فضاء يبدو قادراً على عبور الحدود الجغرافية والزمنية. لدى كل شخصية من الشخصيات التى تزور المقهى حكاية يحكيها وحكايتهم تجديد لحكايات من الكتاب المقدس، بما فيها حكاية حواء ومريم. لا يتوقف التناص هناك، لأن اسم المقهى مثله مثل حكايات الشخصيات يستدعى عملا رائداً فى الأدب الإنجليزى فى العصور الوسطى: فى "حكايات كانتربرى The Canterbury Tales" لتشوسر، مضيف حانة تابردTabard حيث اجتمع الحجاج قبل رحلتهم إلى كانتربرى، والذى افترض أنهم يحكون قصصهم الفردية فى الطريق، يدعى هارى بيلى.

شكسبير، هيبو نص مألوف فى أعمال oeuvre تايلور، موجود فى لجوء الرواية إلى "العاصفة The Tempest" ضمن نصوص أخرى (ساندرز، ٢٠٠١: ١٧٠-١٩٠)، لكن يبدو أن الطريقة التى تتشكل بها البنية القصصية بحركات أكثر ألفة من مجالات موسيقى البلوز والجاز تعترف بوضوح بنظريات جيتس.[٣] القسمان المعنونان "مزاج

---

(١) جلوريا نايلور Naylor (-١٩٥٠) روائية أمريكية من أصول أفريقية.

(٢) وليم فوكنر Faulkner (١٨٩٧-١٩٦٢) :كاتب أمريكى. دانتى Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) :شاعر إيطالى. تشوسر Chaucer (١٣٤٠ تقريبا-١٤٠٠): شاعر إنجليزى.

(٣) بلوز :Blues : أسلوب فى الموسيقى نشأ من أغانى الأمريكان السود فى الجنوب ويتميز بالإيقاع البطىء.

لازوردى Mood Indigo " و"بلوز مس مابل Miss Maple's Blues" يعترفان صراحة بالنغمات الأدبية والارتجال التى أثر بها نايلور فى مجال متنوع من التأثيرات والمصادر الأدبية. نايلور كاتبة منغمسة فى كتَّاب آخرين إلا أن صوتها يبقى صوتها بشكل مميز؛ ويقترح جيتس أن هذه سمة نموذجية فى الكتابة الأمريكية الأفريقية، تضع نفسها بوعى فى علاقة مع الثقافة الغربية (البيضاء) التراثية وفى الإنتاج المصاحب للرفاق من الكتَّاب الأفارقة والأمريكان الأفارقة. كما يلاحظ أندريس الأب فى مناقشته لعمل نايلور بعنوان "ماما داى Mama Day" والمنغمس فى انتحال "العاصفة"، يجسد عملها الممارسة الأمريكية الأفريقية المألوفة "فى المناورة اللعوب والعنيدة للدال [الذى] يغير إدراك المدلول..." (١٩٩٩: ١٠٧).

فى كل الشواهد التى نوقشت فى هذه المقدمة، وفى مواضع أخرى من هذا المجلد، "التنقيح"، سواء كان فى شكل رواية أو مسرحية أو قصيدة أو فيلم، يتجاوز دائما مجرد التقليد، وينشغل بدلا من ذلك بقدرة الأدب التراكمى (زابو Zabus، ٢٠٠٢: ٤)، مضيفًا ومكملا ومرتجلا ومبتكرا. وليس الهدف نسخ على هذا النحو، لكنه بالأحرى تعقيد وتوسيع بدل أن يكون انكماشا (أندريس، ١٩٩٩: ١٠٧).(١) بلغة علمية، ربما نتحدث عن اختلاف حاسم بين استنساخ وإعداد لجنس فنى. وإذا كان علم الموسيقى يقدم لنا مجموعة موحية وقابلة للتطبيق إلى حد بعيد من الاستعارات والمصطلحات لمناقشة لإعداد والانتحال فى الأدب فى هذه الصفحات، فسوف يُسجِّل أيضًا أن مجال علم الوراثة، الممتد من تجارب البساتين فى القرن التاسع عشر على يدى جريجور ماندل ونظرية تشارلز داروين، المثيرة للخلاف، حول الانتخاب الطبيعى .

---

(١) نسخ replication : عملية النسخ. فى الموسيقى، يعنى هذا تكرار جملة ثمانية octave أو أكثر فوق نغمة معينة أو تحتها (المؤلفة).

والإعداد البيئى حتى البحث فى الدنا DNA فى القرن العشرين، يقدم مجموعة أخرى من النظائر المثمرة.[(١)]

كتب جينيت بإسهاب، مستخدماً مجالا منفصلا من المصطلحات مشتقا من عالم البساتين، عن "الطبيعة الماسحة للنصوص"، ملاحظًا أن "أى نص هو هيبر نص، يلتحم فى هيبو نص، نص سابق يقلده أو يحوِّره" (١٩٩٧ [١٩٨٢] : ix).[(٢)] الالتحام مجرد استعارة من استعارات إبداعية عديدة لعملية الإعداد، يفضلها هذا المجلد. كما يوضح الفصل الثانى أكثر، ثمة حاجة إلى ترسيخ معجم أكثر تنوعا لنناقش ونصف العلاقة بين النصوص والهيبر نص، المصدر والانتحال، مما توفره الأوصاف الحالية. كثيرا ما تعتبر العلاقة فى هذه التعبيرات خطية واختزالية؛ الانتحال دائما فى موضع ثانوى متأخر، وتكون المناقشة دائما، إلى حد معين، عن الاختلاف أو النقص أو الفقد. يمكن، رغم ذلك، أن يتحول السفر إلى ما هو أفضل وربما تبقى استعارة الرحلة مفيدة، حتى لو تضمنت حركة خطية من النقطة أ إلى النقطة ب.

إلا أنه بتحاشى نظرية معرفة خطية تماماً، تسمح تعبيرات مثل "الالتحام grafting" أو النماذج المشتقة من علم الموسيقى، بزخم ديناميكى أعظم فى التأليف الجديد أو التنوع، وتخدمنا جيدا. وبالاقتباس من جينيت: "ربما يكون مجال الاحتمالات التحولية فى الموسيقى، أوسع مما فى الرسم، وأوسع مما فى الأدب بالتأكيد، بالتسليم بتعقد الخطاب الموسيقى، وهو، على عكس النص الأدبى، لا تعوقه "الخطية" الصارمة التى تميز الدال اللفظى" (١٩٩٧ [١٩٨٢] : ٣٨٦) يستكشف

---

(١) جريجور ماندل Gregor Mendel(١٨٢٢-١٨٨٤): (عالم نبات نمساوى، مؤسس علم الوراثة. تشارلز داروين Darwin (١٨٠٩-١٨٨٢) العالم البريطانى الشهير صاحب نظرية التطور وكتاب "أصل الأنواع".

(٢) الطبيعة الماسحة palimpsestuous: أو palimpsest: كتابة مادة أو مخطوطة بعد إزالة كتابة موجودة لتوفير مساحة لكتابة أخرى.

الفصل الثانى أكثر إمكانية التعبيرات المنتحلة من مجال الموسيقى وعلم الموسيقى، مصطلحات من قبيل التنوع والمزج، على سبيل المثال، لإنعاش فهمنا للعمليات النشطة فى الإعداد.

وكما يوحى هذا التأمل اللانهائى فى المصطلحات، هذه دراسة تتعاطف مع التعددية لا الثبات، وينقسم المجلد هنا إلى ثلاثة أجزاء؛ يقدم القسم الأول "تعريف المصطلحات" سلسلة من التعريفات للإعداد والانتحال، وطرق التفكير فيهما، كممارسة وعملية. والهدف فتح مجال المصطلحين وتطبيقاتهما وتوسيع هذا المجال، بدلا من المفاهيم الخاصة الثابتة أو المتكلسة عن الإعداد والانتحال. ويفحص القسم الثانى، "الأنماط الأدبية الأصلية"، الاهتمام المتكرر بالإعداد والانتحال فى كثير من النصوص المركزية فى الثقافة الغربية: الأسطورة وحكاية الجنيات والفولكلور وشكسبير. يجدد الكاتب المسرحى الأخير، بالطبع، فى نصوصه الكثير من البنى والحبكات القصصية للأسطورة وحكاية الجنيات، مشيراً إلى التسرب الثقافى الذى يحدث بانتظام بين الكُتَّاب المُعِدِّين والنصوص. وتشهد هذه الدراسة كيف أن الإعداد كثيرا ما يُعِدُّ عمليات إعداد أخرى، ثمة تأثير ترشيحى يحدث، تلقيح متبادل؛ نلاحظ تأملات فى الثقافة والممارسة والتاريخ لا يمكن أن نقلل من شأنها. ويوسع القسم النهائى المعايير أكثر، متناولا "رؤى بديلة" تقدمها عمليات الإعداد والانتحال. كما يستكشف مراجعات خاصة للنصوص التراثية التى كتبها وليم شكسبير ودانيال ديفو وشارلوت برنتى وفيرجينيا ولف، يتناول هذا القسم الاهتمام المستمر بإنعاش العصر الفيكتورى ونقده فى الأعمال المتنوعة للتجديد والمعارضة، ناهيك عن مجال القصة النثرية. من بؤرة تفصيلية على عمليات انتحال الكتابة القصصية، تتناول الفصول الأخيرة من هذا المجلد انتحال "الحقيقة" التاريخية، وإعداد أشكال الفن البديل فى المجال الأدبى والسينمائى.

ما يتجلى وهذه الأقسام تتواصل هو كيف تؤثر عمليات الإعداد والانتحال كثيراً على الحركات فى المجال النظرى والثقافى، والقراءات التى تنتج عنها، بقدر ما تتجلى

ما تُعرَف بمصادرها. كثير من النصوص والأفلام التى تُدرَس هنا أنتجتها أيضا عقائد النزعة الأنثوية، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولونيالية، ونظرية الشذوذ، وما بعد الحداثة، كما ينتجها أيضًا التراث الأدبى فى حد ذاته. كما أشارت المخاوف النقدية والاقتباس عن روبرت ويمان فى بداية هذه المقدمة، لا يمكن التقليل من شأن القدرة التوليدية للانتحال ودراسة الانتحال. تتغذى النصوص على بعضها وتبدع نصوصًا أخرى ودراسات نقدية أخرى؛ يبدع الأدب أدبا آخر. جزء من اللذة المجردة لخبرة القراءة ينبغى أن يكون التوتر بين المألوف والجديد، والتعرف على كل من التشابه والاختلاف، بين أنفسنا وبين النصوص. توجد اللذة، وتستمر، ثم فى عملية القراءة ذاتها، وحولها، وتتواصل (وتتواصل).

الجزء الأول

تعريف المصطلحات

الفصل الأول

ما الإعداد ؟

تتحول المادة كلها إلى مادة أخرى

كيت أتكنسون، "ليست نهاية العالم"[(١)]

إن عمليات الإعداد والانتحال التى يهتم بها هذا الكتاب، من نواحٍ عديدة، قسم من الممارسة الممتدة للتناص. ويرتبط مفهوم التناص، كما ذكرنا فى المقدمة، أكثر ما يرتبط بجوليا كرستيفا التى صورت القضية، مستدعية أمثلة من الأدب والفن والموسيقى، فى مقالات مثل "النص المقيد" (١٩٨٠) و"الكلمة والحوار والرواية" (١٩٨٦)، فى أن كل النصوص تستدعى نصوصا أخرى وتجددها فى فسيفساء ثقافية ثرية دائمة التطور. ويعتبر الكثيرون الدافع إلى التناص والسرد والارتجال المعمارى الذى قد ينتج عن هذا الدافع العقيدة المركزية لما بعد الحداثة (ألين ٢٠٠٠).

رُبِط أيضًا الازدهار البينى لمختلف النصوص والتقاليد النصية، الذى يظهر فى الدافع للتناص، بمفهوم ما بعد الكولونيالية عن "التهجين".[(٢)] ويوحى تعليق هومى بهابها على التهجين بالكيفية التى "تُكرَّر" بها الأشياء والأفكار "وتُنقَل وتُترجَم باسم

---

(١) كيت أتكنسون Atkinson (١٩٥١–): كاتبة إنجليزية، "ليست نهاية العالم Not the End of the World" مجموعة قصصية.

(٢) التهجين hybridity: يُعرَّض المصطلح فى الأدب ليصف مزيجا أو انصهارا أو مركبا للتأثيرات على مستوى اللغة والشكل. وكثيرا ما يستخدمه منظرو النقد للإشارة إلى المواجهات التى ترتبط بأكثر من ثقافة بميل إيجابى أو سلبى (انظر بهابها Bhabha، ١٩٩٥: ٢٠٦–٢٠٩) (المؤلفة).

التقاليد" (١٩٩٥: ٧ ٢٠٠٧).[1] وأيضًا بالكيفية التى يمكن بها لعملية النقل أن تحفز تعبيرات جديدة وإبداعًا جديدًا. إلا أنه بالنسبة لبهابها، يمثل التهجين وحده اختلافًا جوهريا يجعل الابتكار ممكنًا، بينما يبرهن التآلف أو التجانس الثقافى للتعددية الثقافية على أنه خانق (٢٠٨). تعتبر مفاهيم التهجين الصادرة عن العلوم أن عملية التفاعل تغير الأعمال الثقافية بشكل لا رجعة فيه. وهذا مثير للخلاف خاصة فى ثقافات ما بعد الكولونيالية، حيث أنه إذا كان المفهوم العلمى للعوامل (أو الجينات) السائدة والمتنحية صحيحًا فى الثقافات، فإن التقاليد الكولونيالية أو الإمبريالية تسود على التقاليد الأهلية فى أى شكل مهجّن. كان مفهوم السائد والمتنحى فكرة وضعها أول مرة الخبير العلمى فى أنماط التهجين، جريجور ماندل، فى أواسط القرن التاسع عشر (تودج Tudge، ٢٠٠٢)، لكن فى المجال الأدبى تم تبنى وضع للتعبير عن مناظرة عن السيادة والقمع حاسمة فى كل ما يتعلق بعلاقات التناص.

لا تتقاطع دراسات الإعداد والانتحال بهذه الطريقة فقط مع المصطلح العلمى، الذى استعرضه ت. س. إليوت فى مقاله "التقاليد والموهبة الفردية" حين كتب عن التفاعل الكيميائى بين الإرث الأدبى والفنان الذى أبدع "مركّبًا" جديدًا تمامًا (إليوت، ١٩٨٤: ٤١)، لكنها تتفاعل أيضًا مع الحركات النقدية والثقافية لما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية؛ يتحول الجهد فى كتابة تاريخ الإعداد بالضرورة عند نقط متنوعة إلى تاريخ نظرية نقدية. وأيضًا ونحن نطرح النصوص المتناصة النظرية القوية الخاصة، تنقل دراسات الإعداد معجمًا واسعًا من المصطلحات الفعالة: نسخة، تنوع، تفسير، استمرار، تحول، تقليد، معارضة، تهكم، تزييف، تقليد ساخر،[2] تبديل مواقع، إعادة

(١) هومى بهابها Bhabha (١٩٤٩-): مفكر هندى من مفكرى ما بعد الكولونيالية. يدرس فى جامعة هارفارد.

(٢) تحول transformation : عملية التحول أو شاهدها؛ المسخ، التغيير. تقليد ساخر travesty: تشويه أو تقليد مضحك لشىء (المؤلفة).

تقدير، مراجعة، تنقيح، صدى. كما توحى هذه القائمة من المصطلحات، يمكن أن يكون لعمليات الإعداد والانتحال أهداف وغايات مختلفة تمامًا وربما متضادة؛ ونتيجة لذلك كثيرًا ما تفضل دراسات الإعداد نوعا من "البنيوية الرحبة" بجانب الخطوط التى افترضها جيرار جينيت فى "الألواح الممسوحة" (١٩٩٧: ix)، قراءات لا تُستثمَر فقط فى إثبات قرب نص من البدائل، لكن أيضًا فى الاحتفاء بتفاعله المستمر مع النصوص الأخرى والمنتجات الفنية. وعند هذه النقطة، يكون للتكملات والأعمال السابقة والضغط والتضخيم، دور تلعبه فى أوقات مختلفة فى أسلوب الإعداد.

يمكن أن يكون الإعداد ممارسة تبديل للمواقع، طارحًا جنسا فنيا معينا فى نمط جنسى آخر، عملية مراجعة فى ذاتها. يمكن أن يوازى الممارسة التحريرية editorial من بعض الأوجه، منغمسًا فى تمرين التنميق والتهذيب؛ ويمكن أيضًا أن يكون عملية تضخيم تنشغل بالإضافة والتوسع والزيادة والتطعيم (قارن، على سبيل المثال، ديْمان وآخرين Deppman et al، ٢٠٠٤ عن "نقد الأجناس الفنية").[١] وكثيرًا ما ينشغل الإعداد بتقديم تعليق على نص أصلى. وكثيرًا ما يتحقق هذا بتقديم وجهة نظر منقحة عن "الأصل"، مضيفة حافزًا افتراضيا، أو معبرة عن الصامت والهامشى. ويمكن أن يشكل الإعداد أيضًا محاولة أبسط لجعل النصوص "مناسبة" أو سهلة الفهم للجمهور والقراء الجدد بعمليات تقريب وتحديث. ويمكن اعتبار ذلك دافعًا فنيا فى الكثير من عمليات الإعداد لما يُعرَف بالروايات أو الدراما "الكلاسيكية" للتليفزيون والسينما. يحظى شكسبير باهتمام خاص، وربما يكون مفيدًا، من عمليات "التقريب" أو التحديث.

إن ملاءمة مصطلحات خاصة لنص معين، واللحظة الزمنية التى تنشط فيها، يمكن أن تقدم بعض المفاتيح الخاصة جدا للمعانى المحتملة لنص ولتأثيره الثقافى،

---

(١) تطعيم interpolation: غرس كلمات أو عبارات أو شخصيات أو حبكات فى نص (المؤلفة).

بقصد أو بدون قصد. كما يؤكد روبرت ويمان، الانتحال كنشاط "ليس مغلقًا على قوى الصراع الاجتماعى والقوى السياسية أو عمليات الوعى التاريخى" (١٩٨٨: ٤٣٣). نسعى هنا إلى فحص تفصيلى لدوافع وأيديولوجيات معينة، شخصيةً أو تاريخيةً، تؤثر فى مختلف عمليات الإعداد والانتحال. ويبدو من المفيد أن نبدأ بتوضيح مفصل بعض الشىء لما قد نعنيه بهذه المصطلحات الشاملة وتأمُّل الصيغ المختلفة وأساليب البحث فى الإعداد، وأيضًا ظواهره المعرفية المختلفة.

وصف جينيت، فى دراسته الثرية عن "الهيبر نصية hypertextuality"، عملية كتابة نص، فى أى نوع فنى، والنصوص الأخرى فى الذاكرة بأنها "ممارسة عبر الأنواع الفنية". وحين تتضح أية قراءة لهذا الكتاب، يُتضمَّن باستمرار مجال واسع من الأنواع الفنية والأنواع الفنية الثانوية فى نوع من نشاطات الهيبر نص التى يتناولها جينيت بالدراسة. وكثيرا ما يكون الإعداد، رغم ذلك، عملية خاصة تتضمن الانتقال من نوع فنى إلى آخر: روايات إلى سينما؛ دراما إلى موسيقى؛ الإعداد الدرامى لحكاية أو قصة نثرية؛ أو بالعكس تحويل دراما إلى سرد نثرى.

وقد أكدنا بالفعل أننا حين نناقش الإعداد فى هذه الصفحات فكثيرًا ما ننشغل بإعادة تأويل نصوص راسخة فى سياقات أنواع فنية جديدة أو ربما بنقل الوضع الثقافى "الأصلى" أو وضع النص الأصلى و/أو الوضع المؤقت، الذى قد يتضمن أو لا يتضمن تحولا فى النوع الفنى. شاعت كثيرا فى هذه الأيام وحدات القياس على البرامج التعليمية الرفيعة التى تفحص تحويل الأدب إلى سينما وأى دارس منشغل بهذا العمل يدرس الإعداد ضمنيا، إن لم يكن بشكل صريح، يفكر بشكل نقدى فيما يعنيه الإعداد أو الانتحال. ولا تهدف الاختبارات الفكرية أو الأكاديمية من هذا النوع إلى تعريف الإعداد "الجيد" أو "الردىء". ورغم ذلك، على أى أساس يمكن إصدار هذا الحكم؟ الإخلاص للأصل؟ كما آمل أن يشير هذا المجلد، تحدث عادة العمليات الإبداعية للإعداد والانتحال فى جوهر الخيانة. الاحتمال المجرد لاختبار الإخلاص بطريقة ملموسة يكون موضع تساؤل بالتأكيد حين نتعامل مع نصوص قابلة للتغير

مثل مسرحيات شكسبير. وبالتالى لا تهتم دراسات الإعداد بإصدار أحكام قيمة مستقطبة، بل بتحليل العملية والأيدولوجيا والمنهج.

تجادل ديبورا كَرْتمل، مرسِّخة بعض القوالب لدراسة التفسيرات السينمائية للروايات المشهورة، بشأن ثلاثة أقسام عامة من الإعداد.(١)

١- تبديل الموضع

٢- التعليق

٣- النظير

(كرْتمل وويلهان Whelehan، ١٩٩٩: ٢٤)

على السطح، كل نسخ الشاشة عن الروايات تبديل للمواضع من حيث أنها تأخذ نصا من جنس فنى وتحوله إلى جماهير جديدة بأعراف جمالية لعملية تنتمى لجنس فنى مختلف تمامًا (هنا رواية إلى فيلم)، لكن الكثير من عمليات الإعداد، لروايات وأشكال نوعية أخرى، تحتوى على طبقات أخرى من تبديل المواضع، ناقلة نصوصها الأصلية ليس فقط بشكل نوعى، لكن أيضًا بمصطلحات ثقافية وجغرافية وزمنية. "روميو وليم شكسبير + جوليت William Shakespeare's Romeo + Juliet " لباز لورمان (١٩٩٦) مثال مفيد: تحديث لتراجيديا شكسبير، الفيرونية فى أوائل العصر الحديث، إلى وضع معاصر فى أمريكا الشمالية.(٢) يحافظ لورمان على إحساس نص المسرحية بضغائن الجماعات المدنية ويضفى عليه وضعا حاليا مزعجًا ورنينًا موضعيا. بشكل رائع تصبح أكثر السيوف التى ذُكِرتْ فى نص مسرحى لشكسبير فى شاطئ

---

(١) ديبورا كَرْتمل Cartmell : باحثة فى الأدب الإنجليزى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

(٢) باز لورمان Luhrmann (١٩٦٢-) : مخرج وكاتب سيناريو استرالى. الفيرونية Veronese: نسبة إلى فيرونا Verona، مدينة فى شمال إيطاليا غرب البندقية، حيث تقع أحداث "روميو وجولييت".

فيرونا عند لورمان ألقابًا محفورة للسلاح المفضل فى العصر الحديث، المسدس، وقد وصف جينيت ذلك بأنه "حركة تقريب" (١٩٩٧: ٣٠٤)، وهى شائعة جدا فى إعداد الروايات الكلاسيكية للسينما.

كما ذُكِر، برهنت أعمال شكسبير على أنها منجم ثرى لهذا التقريب: فى ١٩٩٩ أعاد كينيث براناه صياغة "عذاب الحب الضائع "Love's Labour's Lost" فى فيلم موسيقى فى هوليوود، مطوِّقًا تنافس شكسبير فى ذكاء التودد وناظما سونتيات فى سياق أكسبرجى زائف.[١] تدور أحداث الفيلم عشية الحرب العالمية الثانية، مقدمة لمشاهديه سياقًا تاريخًا لصراع أحدث مما يقدمه تفاعل مسرحية شكسبير مع الحروب الدينية الفرنسية فى أواخر القرن السادس عشر، وأضاف براناه موسيقى تصويرية رقيقة بتعمد لأغانى جورج وإيرا جرشوين وكول بورتر ليفتن المشاهدين الذين اشتركوا فى تلك الذاكرة الثقافية.[٢] أعادت "هاملت" فى مطلع الألفية لمايكل ألمريدا تصوير إلسينور فى صورة شركة مالية فى منهاتن وكلودوس فى صورة مدير عام فاسد (٢٠٠٠).[٣] فى تحول شيق، كان الأمير الشاب الساخط فى هذه النسخة دارسًا للفن يعادى المؤسسة، أبدع "مسرحيته داخل المسرحية" كمونتاج بالفيديو لتقدم كواجب

---

(١) كينيث براناه Branagh (-١٩٦٠): ممثل من ايرلندا الشمالية. أكسبرجى Oxbridge: نسبة إلى أكسبرج وهو ما له علاقة بجامعتى أكسفورد وكمبريدج.

(٢) جورج جرشوين Gershwin (١٨٩٨-١٩٣٧): موسيقار أمريكى. وإيرا جرشوين (١٨٩٦-١٩٨٣): شاعر غنائى أمريكى، اشترك مع أخيه جورج فى إبداع بعض أشهر الأغانى فى القرن العشرين. كول بورتر Porter (١٨٩١-١٩٦٤): موسيقار ومؤلف أغانى أمريكى.

(٣) مايكل ألمريدا Almereyda (-١٩٦٠): مخرج أمريكى. إلسينور Elsinore: فى الدنمرك حيث تدور أحداث "هاملت". منهاتن Manhattan: حى فى جنوب شرق نيويورك. كلودوس Claudius: من شخصيات "هاملت".

دراسى.[١] الموتيفة وراء التحديث واضحة تماماً: "حركة التقريب" تقريبها لإطار مرجعى للمشاهدين بمصطلحات زمنية وجغرافية واجتماعية. ليست كل عمليات إعداد تبديل المواضع التى تقوم بتحولات زمنية تتحرك باتجاه تاريخ أقرب إلى الحاضر- فيلم "هاملت" لفرانكو زيفريلى سنة ١٩٩٠، على سبيل المثال، اختار وضعا غوطيا من القرون الوسطى- لكنها من المؤكد المقاربة الأكثر شيوعاً.[٢] فى مثال "هاملت" زيفريلى يمكن الجدل فى أن طرحه كان تحديثًا ضمنيا حيث أنه يحمل فعلا واعيا للتناص مع عالم أبطال الفيلم، وخاصة السمة المميزة التى يمثلها هاملت زيفريلى، ميل جيبسون.[٣]

لا يمثل شكسبير بؤرة الاهتمام الوحيدة لإعداد تبديل المواضع كما نرى فى الفصل الثالث، إلا أن أعماله تقدم معياراً ثقافيا لعملية الإعداد المتماس تاريخيا. أحدث المخرج ألفونسو قورون فى ١٩٩٨ تحولا مماثلا فى الوضع والسياق مع بِلْدنجسرومان تشارلز ديكنز، "التوقعات الكبرى"، ناقلا إياها إلى نيويورك المعاصرة، مع بيب Pip فِن بِلْ (Finn Bell ، فى صورة فنان مكافح.[٤] يمكن أن يوجد تبديل

(١) مونتاج montage: فى السينما، عملية أو تقنية للاختيار أو التحرير أو لص أقسام منفصلة من الفيلم معًا لتكون كلا متصلا، ويرتبط بشكل خاص مع أعمال سيرجى إزينشتاين Sergei Eisenstein فى القرن العشرين، لكن فى استخدامه الأوسع يستخدم خليطا أو مزيجا من عناصر متنوعة. ويستخدم المصطلح أيضًا لوصف انتحال أغانٍ أو موسيقى موجودة فى الهيب هوب hip-hop و dj-ing بطريقة القطع والخلط والمزج (المؤلفة).

(٢) فرانكو زيفريلى Zeffirelli (١٩٣٠-) :المخرج الإيطالى الشهير.

(٣) ميل جيبسون Gibson (١٩٥٦ -) :ممثل استرالى أمريكى.

(٤) ألفونسو قورون Cuarôn (١٩٦١ -) : مخرج مكسيكى ومنتج وكاتب سيناريو. بلدنجسرومان : bildungsroman : رواية موضوعها الرئيسى التطور الخلقى والنفسى والفكرى لشخصية شاب عادة.

مـواضع بشكل مماثل فى أعـمـال هنريك إبسن وجين أوستن وأنطون تشـيكوف وآخرين.(١)

ثمة قضية يجب طرحها تتمثل فى أن عملية الإعداد فى بعض الشواهد تبدأ الابتعاد عن التقريب البسيط باتجاه شىء محمل بمزيد من الثقافة. وهذا يشكل الفئة الثانية من فئات كرتمل: التعليق، أو عمليات الإعداد التى تعلق على سياسات النص الأصلى، أو تلك التى تمثل وضعًا جديدًا للمشهد، أو كليهما، عادة بالتعديل أو الإضافة. تجلب نسخ السينما عن مسرحية "العاصفة" لشكسبير، على سبيل المثال، الساحرة الجزائرية ساكوركس Sycorax بوضوح إلى الشاشة، وتعلق بهذا الفعل على غيابها من المسرحية. فى نص شكسبير تُصوَّر فقط بالصور اللفظية السلبية التى يقدمها بروسبيرو Prospero. صوَّر فيلم "العاصفة" إخراج ديرك جارمان (١٩٧٩) والملحمة الثرية "كتب بروسبيرو Prospero's Books " (١٩٩١) ، إخراج بيتر جريناواى، ساكوركس على الشاشة.(٢) كشفت نسخة سينمائية لرواية جين أوستن "حديقة مانسفيلد Mansfield Park" (إخراج باتريشيا روزيما، ٢٠٠٠) صراحة أن سياق الرواية يندرج فى تاريخ الكولونيالية البريطانية وممارسة العبودية فى المستعمرات الأنتيجوية.(٣) وضحت روزيما حقائق تقمعها الرواية. فى هذين الشاهدَيْن، كان الغياب، أو الفجوة، فى السرد الأصلى الذى يتجلى فى فيلم يتم فيه تبديل المواضع، الغياب الذى حدده النقد بعد الكولونيالى.

(١) هنريك إبسن Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) : كاتب مسرحي نرويجي. جين أوستن Austen (١٧٧٥-١٨١٧): روائي بريطاني. أنطون تشيكوف Chekhov (١٨٦٠ - ١٩٠٤) :كاتب روسى.

(٢) ديرك جارمان Jarman (١٩٤٢-١٩٩٤) : مخرج إنجليزى وكاتب. بيتر جريناواى Greenaway (١٩٤٢-) : مخرج من ويلز، وأستاذ فى السينما.

(٣) الأنتيجوية Antiguan: نسبة إلى أنتيجوا وبربودا Antigua and Barburda، بلد فى البحر الكاريبى، حصل على استقلاله سنة ١٩٨١ ، باتريشيا روزيما Rozema (١٩٥٨-) :مخرجة وكاتبة سيناريو.

يمكن الجدال حول اعتماد التأثير الكامل لإعداد الفيلم، فى كل هذه الأمثلة، على إدراك المشاهدين لعلاقة صريحة مع نص أصلى، مع توقع أن تحمل عمليات الإعداد الشكلية عنوان نصها الأصلى. وترتبط الرغبة فى جعل العلاقة مع النص الأصلى واضحة بالأسلوب الذى تعتمد به الاستجابات لعمليات الإعداد على استدعاء معقد لفكرة التشابه والاختلاف. ولا يمكن أن ينقل هذه الأفكار إلا قارئ أو مشاهد متيقظ لعلاقة التناص، وهذا بدوره يتطلب استعراض النصوص أو المصادر المعروفة. قدم فيليب كوكس Cox الكثير من الاقتراحات فيما يتعلق بالانتشار الهائل لعمليات الإعداد المسرحى لروايات تشارلز ديكنز فى القرن التاسع عشر. قدم هذا الإنتاج على المسرح لوحات بوعى، وصورا تعيد تمثيل اللحظات الشهيرة فى الروايات: "يوحى استخدام اللوحة التوضيحية بألفة المشاهدين مع تسلسل أجزاء الروايات نفسها: اللذة التى يمكن الحصول عليها خلال عمليات التنكر لا يمكن الحصول عليها إلا بالتعرف الفورى على أوجه التشابه" (٢٠٠٠: ٤٣-٤٤). وبهذه الطريقة، بالطبع، يتبين أن عمليات الإعداد والانتحال تتواطأ فى تنشيط الوضع التراثى لبعض النصوص والكتّاب وإعادة تنشيطه، حتى حين يكون سعى أكثر عمليات الانتحال انغماسًا فى السياسة بهدف تحدى ذلك الوضع.

تختلف القضية إلى حد ما فى الفئة الثالثة والأخيرة التى حددها كرتمل للإعداد، التماثل. بينما قد يثرى إدراكُنا المتناص الذى شكله المنتج الثقافى الجديد ويعمق فهمنا له، فقد لا يكون ضروريا إطلاقًا للاستمتاع بالعمل مستقلا: ثمة أمثلة حديثة لأعمال تقف بمفردها ورغم ذلك تصبح أعمق حين يتم اكتشاف وضعها كتماثل وتتضمن: "كلوليس "Clueless لآمى هيكرلنج، وهى تنويعة لفتاة الوادى على "إما Emma " لجين أوستن (١٩٩٥)؛ والفيلم الفيتنامى "الرؤيا الآن Apocalypse Now " لفرنسيس فورد كوبولا (١٩٧٩)، وإعادة وضعه فى سياق الاستكشاف الكئيب الذى قام به جوزيف كونراد فى القرن التاسع عشر للمشروع الكولونيالى فى الكونغو، "قلب الظلام Heart of Darkness"؛ و"الادعاء The Claim" إخراج مايكل ونتربوتوم (٢٠٠١)، حيث

يطرح تصورًا جديدًا لرواية "عمدة كستربريدج "The Mayor of Casterbridge لتوماس هاردى كتنوع دقيق على أفلام الغرب فى هوليوود، ناقلا عملية الاندفاع للبحث عن الذهب فى أمريكا فى ستينيات القرن التاسع عشر.(١) ثمة مثال آخر يعرض فعليا عملية من مرحلتين للإعداد والاستيعاب ألا وهو "رجال محترمون Men of Respect " من إخراج وليم ريلى Reilly (١٩٩٠)، وهو فيلم أمريكى فى أواخر القرن العشرين عن المافيا، يجدد فيلما يعود إلى سنة ١٩٥٥ عن مشهد عالم الجريمة المنظمة فى بريطانيا، "جو مكبث .(٢) "Joe Macbeth (إخراج كِنْ هوز) وذلك الفيلم السابق عليه عن الدراما الشكسبيرية "مكبث" يتكرر السؤال المعقد الذى تثيره هذه الأمثلة عما إن كانت معرفة النص الأصلى مطلوبة أو غير مطلوبة أم أنها تثرى الفهم فقط خلال القراءات التى تُعرَض فى هذا المجلد.

من التضليل، بالطبع، أن نطبق دراسات الإعداد على النسخ السينمائية المأخوذة عن المسرحيات والروايات التراثية فقط، برغم أن ذلك قد يكون التجلى الأكثر شيوعًا والأسهل فهْمًا. ثمة نوع فنى آخر منهمك فى الإعداد الواعى على أساس منتظم وهو الأعمال الموسيقية فى المسرح والسينما. يظهر شكسبير، بشكل يثير الفضول، مرة أخرى كحضور سهل: إضافة إلى "الأولاد من سراقوز "The Boys from Syracuse حيث تحولت "كوميديا الأخطاء "The Comedy of Errors إلى عمل موسيقى، هناك أيضًا "قصة الجانب الغربى "West Side Story، إخراج جيروم روبنز وروبرت وايز، ووضع الموسيقى ليونارد برنستين، الذى يقدم تصورا جديدا لمسرحية "روميو وجوليت" كحكاية فى خمسينيات القرن العشرين عن العنف المنظم فى شوارع نيويورك وملاعبها

---

(١) آمى هيكرلنج Heckerling (١٩٥٤-) :مخرجة أمريكية. فرنسيس فورد كوبولا Coppola (١٩٣٩-): مخرج أمريكى إيطالى ومنتج وكاتب سيناريو. جوزيف كونراد Conrad (١٨٥٧-١٩٢٤) : روائى إنجليزى ولد فى بولندا. مايكل ونتربوتوم Winterbottom (١٩٦١-) : مخرج بريطانى.

(٢) كِنْ هوز Hughes (١٩٢٢-٢٠٠١) :مخرج أمريكى وكاتب ومنتج.

الأسمنتية .[1] وأثر هذا بدوره على فيلم لورمان (١٩٩٦)، ويمثل إعدادًا للتراجيديا الرومانسية التى كتبها شكسبير. يتناغم بشكل رائع "قبلينى يا كيت" مع "ترويض الشرسة "The Taming of the Shrew"، بأغاني كول بورتر .[2] كان لانشغال بورتر فى هذا الإعداد الشكسبيرى المبكر بوضوح تأثيرًا أساسيا على براناه وهو يحدِّث "عذاب الحب الضائع" فى ١٩٩٩.

يجد العمل الموسيقى مادته الأساسية فى التراث الأدبى: من الرواية الملحمية "البؤساء Les Misérables" لفيكتور هوجو إلى ت. س. إليوت "كتاب المتمارض العجوز عن القطط العملية Old Possum's Book of Practical Cats" [3] ثمة عمل موسيقى حقق وضعه التراثي وهو "سيدتي الجميلة My Fair Lady"، نسخة عن مسرحية جورج برنارد شو "بيجماليون Pygmalion"، وهو عمل يوحى في عنوانه بالعودة أكثر إلى الماضى الأدبى لتأثيراته، لقصص التحول فى الشكل فى "مسخ الكائنات Metamorphoses" لأوفيد حيث يبدع بيجماليون تمثالا ويقع فى حبه.[4] ونتناول المزيد من عمليات الإعداد لأعمال أوفيد فى الفصل الرابع، لكن ما نبدأ توضيحه بالفعل هو التعليق الأكثر نشاطًا على الإعداد والانتحال الذى تناولناه فى المقدمة: تجدد هذه النصوصُ نصوصًا جددت نصوصًا بدورها غالبًا. عملية الإعداد ثابتة ومستمرة.

---

(١) جيروم روبنز Robbins (١٩١٨-١٩٩٨) :(مخرج أمريكى. روبرت وايز Wise (١٩١٤-٢٠٠٥) :منتج ومخرج أمريكى. ليونارد برنستين Bernstein (١٩١٨-١٩٩٠) موسيقار أمريكى.

(٢) قبلينى يا كيت :Kiss Me Kate فيلم عرض سنة ١٩٥٣، وهو إعداد لعمل موسيقى بنفس الاسم قدمه كول بورتر. والفيلم من إخراج جورج سيدنى Sidney وبطولة كاترين جرنجسون Gramgson وهوارد كيل Keel وآن ميلر Miller، وقدم العمل أيضا كفيلم تلفزيونى سنة ١٩٦٨، ومسلسل كوميدى بريطانى للتلفزيون.

(٣) فيكتور هوجو Hugo (١٨٠٢ - ١٨٨٥) : شاعر وكاتب فرنسى.

(٤) جورج برنارد شو Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠) : كاتب مسرحى بريطانى ولد فى ايرلندا، وحصل على جائزة نوبل ١٩٢٥ , أوفيد Ovid (٤٣ق.م. - ١٧م.) : شاعر رومانى.

لا ينفصل عن ذلك تماماً أن الحقلين المعرفيين اللذين ثبت فيهما أن مصطلح "الإعداد" مناسب أكثر هما علم الأحياء وعلم البيئة. بعد تقديم تشارلز داروين لنظريات التطور المثيرة للخلاف فى القرن التاسع عشر، فتن المجتمع العلمى بلا نهاية بالعمليات المعقدة للإعداد البيئى والجينى، من العصافير الشهيرة لداروين على جزر الجلابجوس، التى كانت اختلافاتها فى نوع المنقار والأنف مؤشرا إلى الأطعمة المختلفة التى تعودت على أكلها فى تنافسها مع بعضها البعض، إلى عثة التوابل فى المدن الصناعية البريطانية، النوع القاتم أو الغامق فى الأجناس التقليدية التى يُعتقَد أنها تطورت لتندمج مع الأسطح المسودة التى تسببت فيها الصناعات الثقيلة فى تلك المناطق.[1] يتبين أن الإعداد فى هذه الأمثلة بعيد عن صيغة الوجود، الحيادية، النشطة إلى حد بعيد، وبعيد جدا عن عملية التقليد التى لا تتخيل أو النسخ أو التكرار التى يقدمها أحياناً نقاد الأدب والسينما التى تستحوذ على عقولهم دعاوى "الأصالة". يقدم الإعداد والانتحال أيضاً النصوص المتناصة الخاصة بهما، بحيث تدخل عمليات الإعداد فى حوار مع عمليات إعداد أخرى بالإضافة إلى مصدرها الرئيسى. ربما يكون من المفيد لنا أكثر أن نفكر بمصطلحات عمليات الترشيح، وهى عمليات معقدة، وبمصطلحات شبكات التناص أو الحقول الدالة، بدلا من التفكير فى الخطوط المبسطة ذات الاتجاه الواحد للتأثير من مصدر إلى إعداد.

فى كل تصنيفات الإعداد وتعريفاته، يبقى الاهتمام بمبدأ اللذة أساسيا. فى تعليق موحٍ تماماً على تأثير السينما على خبرتنا فى الأدب التراثى، يجادل جون إليس بأن الإعداد يعزز إطالة اللذة المرتبطة بالذاكرة أو مدها: "يصبح الإعداد فى وسيط آخر وسيلة لإطالة لذة التقديم الأصلى، وتكرار إنتاج الذاكرة" (١٩٨٢: ٤-٥).[2] إن

---

(١) جزر الجلابجوس Galapagos : مجموعة جزر بركانية حول خط الاستواء والمحيط الهادى.

(٢) جون إليس Ellis (١٩٥٣ -) : صحفى أمريكى.

أطروحة إليس، بالطبع، مناسبة بالتساوى فى تطبيقها على الرواج الحديث لعمليات الإعداد التليفزيونى للنصوص الكلاسيكية، ومن أفضل أمثلتها فترة الدراما فى هيئة الإذاعة البريطانية فى المملكة المتحدة: أمثلة تتضمن رواية جين أوستن "الزهو والتحيز "Pride and Prejudice"، وإليزابيث جسكيل[1] "الشمال والجنوب "North and South"، وجورج إليوت "دانيال ديروندا Daniel Deronda" برغم أن الممارسة تمتد أيضًا إلى ما وراء عوالم الرواية فى القرن التاسع عشر ومجال القصة المعاصرة مع الإعداد الحديث المكون من ثلاثة أجزاء لعمل يوناثان كو "نادى البغضاء "The Rotters' Club"، وثبت أنه تجديد رائع لعصر أو فترة تاريخية معينة، فى هذه الحالة عقد السبعينيات من القرن العشرين، شأنها فى ذلك شأن أى مثال من الأمثلة السابقة.

بإطالة لذة الفعل الأولى للقراءة أو المواجهة الأولى مع نص، يوحى إليس بأن "الإعداد يقايض على ذاكرة الرواية، وهى ذاكرة يمكن أن تنبثق من قراءة حقيقية، أو كما هو الحال غالبًا مع عمل أدبى كلاسيكى، ذاكرة متداولة عمومًا" (٢). ويواصل: "يستهلك هذا الإعداد هذه الذاكرة محاولا طمسها بوجود صورها الخاصة" (٣). وعند هذه النقطة أختلف مع رأيه المقنع من نواح أخرى. لأن الاستهلاك لا ليس بالضرورة غاية الإعداد؛ لا يسعى نص الإعداد بالضرورة إلى استهلاك المصدر الرئيسى أو طمسه. فى الحقيقة، كما أقترح فى هذه الصفحات، إن ثبات النص الأصلى وبقاءه على قيد الحياة يعززان العملية المستمرة لقراءات متجاورة أساسية لثقافة عمليات الإعداد، والخبرات المستمرة لتلذذ القارئ أو المشاهد يتتبع علاقات التناص. وهذا الإحساس المتأصل للمسرحية، الذى ينتج جزئيا بتنشيط إحساسنا الأساسى بالتماثل والاختلاف بين النصوص التى تستدعى، والتفاعل بينها، تفاعل التوقع والدهشة، الذى يكمن فى رأيى فى قلب خبرة الإعداد والانتحال.

---

(١) إليزابيث جسكيل Gaskell (١٨١٠ - ١٨٦٥) : كاتبة بريطانية.

الفصل الثانى

ما الانتحال؟

هناك طرق كثيرة تتقاطع فيها ممارسة الإعداد والانتحال وتأثيراتهما وتتبادلان العلاقة فيما بينهما، ويساوى ذلك فى الأهمية الإبقاء على بعض الفروق الواضحة بينهما كأنشطة خلاقة. يشير إعداد ما إلى علاقة مع نص أصلى أساسى أو أصل؛ رؤية سينمائية لمسرحية "هاملت" شكسبير، على سبيل المثال، برغم إعادة تفسيرها بوضوح بالتعاون بين المخرج وكاتب السيناريو والممثلين، ومتطلبات النوع الفنى للانتقال من دراما المسرح إلى السينما، تبقى "هاملت" ظاهريا، نسخة خاصة، برغم إنجازها فى صيغ زمنية ونوعية بديلة، من النص الثقافى الذى انبثقت عنه. على الجانب الآخر، كثيرا ما يتخذ الانتحال رحلة أكثر حسما بعيدا عن النص الأساسى إلى إنتاج وحقل ثقافيين جديدين تماماً. وربما يتضمن هذا، أو لا يتضمن، تحولا نوعيا، وربما لا يزال يتطلب التجاور الفكرى لنص (على الأقل) مقابل نص آخر، وهو ما رأيناه أساسيا لخبرة قراءة عمليات الإعداد ومشاهدتها. لكن النص (أو النصوص) المنتحَل لا يشار إليه، أو يعترَف به، بجلاء دائما كما فى عملية الإعداد. ربما تحدث فى سياق أقل وضوحا مما يحدث فى صناعة نسخة فيلم عن مسرحية تراثية. يسعى هذا الفصل إلى توضيح بعض الصيغ والعمليات المختلفة للانتحال. وتم تقسيم الأمثلة لتسهيل المناقشة إلى فئتين عريضتين: النصوص المطمورة وعمليات الانتحال المتواصلة.

النصوص المطمورة والتفاعل:

غالبا ما تجدد الأعمال الموسيقية المسرحية والسينمائية التى تم الاستشهاد بها فعليا كشكل أصيل من أشكال الإعداد، مسرحيات أو قصائد أو روايات تراثية بأسلوب يستخدم الغناء والرقص لتوصيل قصتها. "قصة الجانب الغربى" و"قبلينى كيت" عملان موسيقيان معروفان يعتمدان على شكسبير سبق ذكرهما، وهما مثالان مهمان للممارسة حيث أنهما عرضا على المسرح أكثر من الإعداد النوعى المتضمن فى صناعة "البؤساء" لفيكتور هوجو أو "بيجماليون" لجورج برنارد شو إلى أداء يرتكز على الموسيقى. "قصة الجانب الغربى" ما كان لها أن توجد بدون "روميو وجوليت": تونى Tony وماريا Maria هما بوضوح تجديد حديث للبطلين "المنحوسين" فى مسرحية شكسبير فى سياق نيويورك فى خمسينيات القرن العشرين. قصة حبهما تنكرها المجتمعات المدنية المتعادية، وخاصة عصابتا الجيت Jets والشارك Sharks، من الواضح أن لها أصولها فى تنافس مونتاجو وكبوليت، "الضغائن القديمة" التى تقود التحيز والعنف فى فيرونا مسرح شكسبير.[١] وهذا الإعداد للمشهد المدرك بعناية ألقى الضوء على قضية موضعية للصراع العرقى فى نيويورك حين كتب العمل الموسيقى ومُثّل أول مرة: الاستياء من العنف تجاه الجالية البورتريكية المهاجرة .[٢]

هناك الكثير من المتعة فى تتبع العلاقات وتداخلاتها بين النصين. تقدم سلالم المطافئ الأيقونية فى "الجانب الغربى" نظيراً رائعًا لمشهد الشرفة فى نص مسرحية شكسبير. الشبيه بأب روميو ومستشاره، الراهب، يرى أول مرة فى المسرحية وهو يجمع العشب، يتحول إلى "دُكْ Doc" المهذب، صاحب صيدلية حيث يلتقى الكثير من

(١) مونتاجو Montague أسرة روميو، وكبوليت Capulet أسرة جوليت.

(٢) البورتريكية Puerto Rican: نسبة إلى بورتريكو، جزيرة فى البحر الكاريبى تتمتع بالحكم الذاتى.

الجيت Jets. فى إنتاج يعمل فيما يتعلق "بالمراهقة" وسياقها، تصبح أواخر خمسينيات القرن العشرين اللحظة التى تشكلت فيها ثقافة المراهقة بالمصطلحات الثقافية والتجارية، "دُكْ" هو الشخصية الأبوية الوحيدة التى نراها على المسرح أو الشاشة (تحول العمل الموسيقى إلى فيلم سنة ١٩٦١). يُسمَع عن والدى ماريا، لكن فقط بالكلام؛ يتم إخلاء المسرح من السلطة بصورة مؤثرة. وتظهر شخصيات أخرى مفترضة للسلطة على خشبة المسرح فى شكل الضابط كروبك Krupke وزملائه من إدارة شرطة مدينة نيويورك، لكنهم فاسدون بشكل يثير السخرية وغير مؤثرين فى تناولهم للموقف المتوتر فى الشوارع التى يحرسونها. لجوليت فى مسرحية شكسبير مستشارة مناظرة في شخصية مربية كوميدية. فى "قصة الجانب الغربى"، يتم التقليل من شأن الوجه الكوميدى لهذه العلاقة لصالح الاهتمامات الأخوية لأنيتا Anita، خطيبة برناردو Bernardo أخى زعيم عصابة ماريا الأخ. يصور تتابع للقطات اغتصاب عصابة بتفصيل لا ينسى؛ نشاهد أنيتا تتحمل هذا على أيدى الجيت Jets حين تحاول نقل رسالة ماريا إلى تونى وتفشل. هذا قراءة أخرى موحية للمسرحية وتجديد لها، كل من المزاح المعادى للنساء بشكل سيئ مع المربية والخطاب الذى سلِّم خطأ، ويرى جاك دريدا وآخرون أنه نقطة التحول الحاسم فى "روميو وجوليت" (دريدا، ١٩٩٢: ٤١٩).

هذا إعداد إذنْ، لكنه إعداد بأسلوب آخر. يمكن أن يقف "قصة الجانب الغربى" وحده كعمل موسيقى بحكم حقه، بدون ربطه بمسرحية "روميو وجوليت"، برغم أننى لا أزال أصر على أنه يعمق إدراك التناص لدى مشاهدى العمل الموسيقى ويثرى مجال الاستجابات المحتملة. تعود بنا الغنائيات مثل "هناك مكان لنا" بلا شك إلى قضايا الحيز الفضائى فى المسرحية الأصلية؛ شعار عصابة الجيت الذى يتكرر كثيرا "من المهد إلى اللحد" يستدعى الحيز الفضائى لاحتمالية الأبطال الشباب فى المسرحية الذين لا يتحقق حبهم إلا فى وجه الموت وفى النهاية، حرفيا، فى إطار مقبرة أسرة كبوليت. هذا مثال رفيع للتجديد المستمر للنص الأصلى الذى رأينا أنه جوهرى

فى عملية الانتحال: بدلا من حركات التقريب، أو التفسير عبر الأجناس الفنية، التى رأينا أنها مركزية فى عملية الإعداد، لدينا هنا تفكير متجدد تمامًا فيما يتعلق بالأصالة.

يضم "قبلينى يا كيت" فى صلبه، حرفيا وبشكل تام، كوميديا شكسبير المعادية للنساء "ترويض الشرسة": يدور العمل الموسيقى (صُوِّر فى ١٩٥٣)، فى نقلة ميتامسرحية، حول مجموعة من المؤدين يؤدون على المسرح نسخة موسيقية من "ترويض الشرسة".(١) يسجل المشاهدون مستويين من الإعداد والانتحال. العمل الموسيقى الذى يطمر "الشرسة" إعداد أكثر صراحة، طبقا للخطوط التى أكدنا عليها فى الفصل الأول، مجدِّدًا شخصيات مسرحية شكسبير وأحداثها فى صيغة غناء ورقص. نتيجة لذلك ينبثق عدد من الأغانى المركزية، بما فيها "أنا أكره الرجال"، من العمل الموسيقى داخل العمل الموسيقى. هذه الصيغة ذاتها شبه شكسبيرية، تستدعى المسرحيات داخل مسرحية فى "هاملت" و"عذاب الحب الضائع" و"حلم ليلة منتصف صيف"، ومسرحيات أخرى، لكن، بالطبع، أكثر ما يستدعى الإطار الميتامسرحى لمسرحية "ترويض الشرسة" ذاتها. تبدأ "الشرسة " بالمقدمة"، التى تؤكد أن المسرحية كلها عن علاقة المشاحنة بين كاترينيا Katherina وبترشيو Petruchio بأداء فرقة من الممثلين الرحل الذين خدعوا كريستوفر سلى Sily السكران بالاعتقاد بأنه لورد يشاهد أدوار مسرحية منزلية فى عزبته الأرستقراطية. يصور "قبلينى يا كيت" عمله الموسيقى عن "الشرسة" بحبكة بين نجمين مسرحيين متشاحنين، تزوجا ذات يوم لكنهما الآن مطلقين. هناك طرق واضحة ومرحة يعكس بها الأداءُ على خشبة المسرح مزاجيهما

(١) ميتامسرحية metatheatrical: مصطلح صاغه ليونيل أبل Abel، وقد وصف أبل الميتامسرح بأنه يعكس الكوميديا والتراجيديا فى الوقت ذاته، قد يضحك المشاهدون على البطل ويتعاطفون معه فى الوقت ذاته.

بعيدا عن أنظار الجمهور؛ ليلى فانيسى Lilli Vanessi، على سبيل المثال، صريحة ومتهورة بصورة تجعل شخصيتها تشبه كاترينيا. بينما التجليات المتواصلة للسياسات الجنسية فى الولايات المتحدة فى أوائل القرن العشرين، متضمنة التصرفات والحواجز التى مرت عليها ليلى Lilli القوية، ربما لم تعد تبدو مسلية فى عصر تنبه للعنف المنزلى، وتبقى القضية أن "قبلينى يا كيت" إعداد وانتحال فى الوقت ذاته. إذا كان الإعداد الصرف يكمن فى العمل الموسيقى المطمور، فإن الوجه الانتحالى يوجد فى قصة الإطار الأوسع لممثلي المسرح في الولايات المتحدة وفي الحبكة الثانوية المرتبطة بها عن رجال المافيا الذين يسعون إلى تسديد دين هورنشيو Horrensio الإنتاج، بِلْ كلهون Bill Calhoun. يقدم أعضاء العصابة واحدة من أشهر أغانى العرض، التى يصل عنوانها ذاته تقريبا إلى وضع كوميدى لعملية الانتحال من شكسبير: "جدد شكسبيرك". حين اختارته أنجيلا كارتر كواحد من ثلاثة شعارات لروايتها الجديدة على المسرح، شكسبير، والعمل الموسيقى، "أطفال حكماء Wise Children (١٩٩٢)، كانت تتنبأ للقراء بتذكار ثقافى جلى لفيلم "قبلينى يا كيت".(١)

يمكن رؤية "قبلينى يا كيت" وفهمه بوضوح فى سياق الانتحال من شكسبير بشكل أكثر عمومية، الذى يمثل، كما نرى فى الفصل الثالث، مجالا ثقافيا حقيقيا فى حد ذاته، لكنه يرتبط أيضًا بتقاليد ما يمكن وصفه بأفضل شكل بأنه "مسرحيات الكواليس"، وهى نصوص تهتم بالذهاب خلف مشاهد تمثيل مسرحيات أو عروض معينة. ويمكن أن يتحقق هذا بطريقة الانعكاس الذاتى على خشبة المسرح، كما فى "قبلينى يا كيت" أو مسرحية مايكل فران عن مسرح المستودعات الإنجليزية، "سكوت. شكسبير عاشقا "Noises off Shakespeare in Love (إخراج جون مادن، ١٩٩٨) تعرض أيضًا هذه الموتيفة علاقة خفية بين ويل Will شكسبير وممثله النجم توماس

(١) أنجيلا كارتر Carter (١٩٤٠-١٩٩٢): روائية وصحفية إنجليزية.

كنت Kent (فيولا دى ليسبز Viola de Lesseps مقنَّعة) بالدمج السينمائى لحياتيهما "الحقيقيتين" وأدائهما على خشبة المسرح فى "روميو وجوليت".(١)

تطورت مسرحية كواليس من هذا النوع فى سياق قصة نثرية. تروى رواية "صانع الألعاب "The Playmaker للمؤلف الاسترالى توماس كنيلى (١٩٨٧) بروفات إنتاج مسرحية "ضابط التجنيد The Recruiting Officer"(١٧٠٦) لجورج فارقار وتمثيلها.(٢) يمثل المسرحية مجموعة من الممثلين المحكوم عليهم، وقد حشدهم لهذا الغرض الضابط رالف كلارك Clark، وهو ضابط فى الجيش البريطانى اشترك فى الإشراف على مستعمرة العقاب التى تأسست فى سيدنى باستراليا فى أواخر القرن الثامن عشر. يردد كنيلى، فى تعليق مضحك ومؤثر عن فترة البروفات، أصداء مهمة بين أحداث مسرحية فارقار، التى تصور الخدع الجنسية لمجموعة من ضباط التجنيد فى بلدة إقليمية فى شروزبيرى، والحياة اليومية فى مستعمرة العقاب حيث يسود الموقع الخاص فى التسلسل الهرمى وحيث الكثيرات من النساء المحكوم عليهن ملكية جنسية لضباط الجيش والمشرفين.(٣) يقع الضابط كلارك فى حب ممثله الرئيسى، مارى برينهام Brenham، لص ملابس محكوم عليه يمثل دور سيلفيا Silvia التى ترتدى ملابس الرجال فى كوميديا فارقار، لكننا ندرك دائما المعايير الجغرافية والزمنية لقصة الحب هذه. نعلم فى خاتمة الرواية - يشيد كنيلى قصته فى خمسة فصول وخاتمة، تذكير واعٍ بالبنية الدرامية - بعودة رالف لخطيبته الإنجليزية. مارى برينهام، حال معظم المحكوم عليهم الذين تتبعنا حيواتهم، سقط ببساطة من السجل

(١) مايكل فران Frayn (١٩٣٣-) : كاتب مسرحى وروائى إنجليزى. جون مادن Madden (١٩٤٩ -): مخرج إنجليزى للمسرح والسينما والتلفزيون والراديو.

(٢) توماس كنيلى Keneally (١٩٣٥ -) : روائى استرالى وكاتب مسرحى. جورج فارقار Farquhar (١٦٧٨ - ١٧٠٧) :كاتب مسرحى ايرلندى.

(٣) شروزبيرى Shrewsbury : منطقة فى غرب انجلترا.

التـاريخى. يـرتبط هدف كنيلى من كتـابة هذه الرواية بما هو أبعـد بكثـيـر من وضع الأحداث سنة ١٧٨٩ الذى يوهم بتذكره؛ يمثل التعتيم على عالم المجتمع العقابى الذى تقدمه الرواية حيوات مجتمعات السكان الأصليين المرحَّلين فى استراليا. بالنسبة لكل مزاعم المسرحية داخل الرواية بأنها "أول" إنتاج مسرحى فى الأرض الجديدة، يدرك القارئ تمامًا أن مستعمرة العقاب فى سيدنى أبعد من أن تكون الوجود "الأصلى" على الجزيرة. خلف انتحاله السطحى لمسرحية فارقار ليستكشف مستعمرة العقاب (اشتغل كنيلى أيضًا كثيرًا على السجلات التاريخية للفترة ذاتها)، يهتم المؤلف بفعل أكثر عدوانية وإمبريالية للانتحال الثقافى: السيطرة على حقوق الأرض والمطالب الثقافية للشعوب الأصلية. الرواية مخصصة "لأربانو Arabanoo وأخوته الذين مازالوا مفقودين"، واستمر كنيلى مشاركًا بارزًا فى الحملة ضد قوانين الهجرة الحالية الصارمة فى استراليا. الانتحال إذن، كما هو حال الإعداد، يظلل بطرق مفيدة المجالات الاستطرادية للحقول المعرفية الأخرى، وبشكل خاص هنا الخطاب القانونى المتعلق بمناطق من الأرض مثيرة للخلاف وبحقوق الملكية.

مرت رواية كنيلى، بشكل يثير الفضول، بعملية أخرى من الإعداد حين أبدعتها الكاتبة المسرحية تمبرليك ورتنبيكر كدراما للمسرح، "طيبات بلادنا Our Country Good" (١٩٨٨).[1] متبعة ممارسة الإعداد التى تناولناها فى الفصل السابق، بدلّت ورتنبيكر وكثّفت وغيّرت اتجاه بؤرة رواية كنيلى. اختارت استهلال المسرحية بمشهد على ظهر سفينة تنقل المساجين إلى استراليا، ولا يتم تذكر ذلك فى الرواية إلا بالفلاش باك وذكريات مشتركة. مضيفة شخصية خاصة، وإلى حد ما ناطقة باسمها، لحاكم ويلز الجنوبية الجديدة، أرثر فيليب، تطمر ورتنبيكر فى مسرحيتها العديد من التبريرات المتواصلة لقوى التأهيل وقوى البناء الاجتماعى للفنون عموما، والمسرح على وجه

(١) تمبرليك ورتنبيكر Wertenbaker (١٩٥١ –) : كاتبة مسرحية بريطانية.

الخصوص. كانت لديها دوافعها السياسية للقيام بذلك فى أواخر ثمانينيات القرن العشرين. وكان للمناظرات المتواصلة فى المسرحية حول الأهمية الاجتماعية والثقافية للفنون رنينها الموضعى إلى حد بعيد فى فترة انقطع فيها الاعتماد المالى لمركز الفنون فى المملكة المتحدة. فى تحول مهم، ثبت أن "طيبات بلادنا" بدورها مسرحية جماهيرية إلى حد بعيد على المسرح وبأداء جماعات مسرح السجن. وتجد هذه الفرق التمثيلية رنينا شخصيا فى النص المسرحى. قراءة التعليقات المتاحة لعدد من ممثلى السجن عن التأثير الإيجابى للخبرة الفنية فى تقديم "طيبات بلادنا" على خشبة المسرح، تولد إحساسًا بما توصف به الأحداث فى رواية كنيلى وقد اكتملت الدائرة (ورتنبيكر، ١٩٩١[١٩٨٨] : vi-xvi).

قدَّمتْ فرقةُ البلاط الملكى المسرحية فى لندن مسرحيةَ ورتنبيكر أول مرة على خشبة المسرح بجانب "ضابط التجنيد". لنوضح الارتباطات أكثر، ضم إنتاج العملين ممثلى الفرقة المسرحية ذاتها. ذات ليلة يمكن أن يرى المشاهدون ممثلا معينا يمثل دور جستس بلانس Balance فى "ضابط التجنيد" وفى اليوم التالى يرون الممثل نفسه فى دور كيتش فريمان Freeman فى "طيبات بلادنا"، الجلاد العام الذى يفترض أنه يقوم بدور بلانس فى إنتاج الاستراليين المحكوم عليهم. كان هؤلاء المشاهدون الذين رأوا المسرحيتين فى تتابع سريع مدعوين لوضع رضاهم والمادة التى شاهدوها فى المواجهة، بالضبط كما يفعلون فى الرواية المؤسِّسة التى كتبها كنيلى.

ثمة معالجة مزدوجة أخرى كثيراً ما قدَّمتْها على المسرح بعض الفرق لأسباب مشابهة وبتأثيرات متشابهة، معالجة "كورس الرفض "A Chorus of Disapproval لألن أيكبورن .(١) هذه المسرحية أيضًا عن فرقة مسرحية تعد بروفات مسرحية، هذه المرة

(١) ألن أيكبورن Ayckbourn (١٩٣٩ -) : كاتب مسرحى إنجليزى.

فرقة مسرحية بريطانية إقليمية. تقدم الفرقة على المسرح عملا أوبراليا على سبيل الهواية لعملٍ موسيقى يرجع إلى القرن الثامن عشر لجون جاى بعنوان "أوبرا المتسولين The Beggars' Opera". [1] وتعرض نص جاى للعديد من عمليات الإعداد الثقافى وعمليات التنقية، مقدما بشكل رائع النموذج لمسرحية برتولد بريخت "أوبرا الثلاثة بنسات The Threepenny Opera". [2] يتأكد أيكبورن من أن مشاهديه على دراية بالارتباط الخاص بين مسرحيته ومسرحية جاى باستهلال "كورس الرفض" فى النهاية إذا جاز التعبير، والستارة تسدل على الأداء الناجح والممثلون يحنون رؤوسهم. نتيجة لهذا، حين تتقهقر المسرحية إلى الخلف فى الزمن إلى بداية عملية الاستماع والبروفات يعرف المشاهدون أنها تقتفى صعود جوى جونز Guy Jones من المسرح مفعمًا بالأمل فى قيادة الإنسان. بالطبع، روح الدعابة التى تكمن فى حقيقة أن جوى يتماهى أيضًا مع دوره فى شخصية مكبث البطل المجرم زير النساء فى مسرحية جاى، تزعج كل ممثلات الفرقة. تنبعث معظم الكوميديا فى "كورس الرفض" من انهماك المشاهدين بنشاط مع النص المطمور "أوبرا المتسولين"، باللعب على التشابه والاختلاف مرة أخرى. يلقى أيكبورن الضوء على استمرارية الممثل والدور وأيضًا على الثغرات بين وضعه الإقليمى المميز وعالم الرذيلة فى القرن الثامن عشر فى الأوبرا الكوميدية التى كتبها جاى. حين تمثل الدراما الموسيقية لجاى بشكل مشترك مع مسرحية أيكبورن، تصبح هذه الارتباطات والاختلافات أكثر ارتباطًا بالنسبة للمشاهدين.

يبدأ التفاعل الحماسى بين عمليات الانتحال ومصادرها فى الظهور، إذن، كوجه أساسى وحيوى لخبرة القراءة أو المشاهدة، منتجًا معانى وتطبيقاتٍ وأصداءً

(١) جون جاى John Gay (١٦٨٥– ١٧٣٢) : كاتب إنجليزى.

(٢) برتولد بريخت Brecht (١٨٩٨ – ١٩٥٦) : شاعر وكاتب مسرحى ألمانى.

جديدة. لكن، كما أكدنا بالفعل، لا يكشف الانتحال دائما علاقاته المؤسسة وعلاقاته البينية مع مثل هذه المسرحيات التى توصف بأنها نصوص مطمورة. التلميح إلى النص (أو النصوص) الأصلى قد يكون عمومًا أكثر إبهاما عما هو فى تلك المواقف الصريحة، مما يؤدى إلى أن تطرح، بطرق متناقضة أحيانًا، مسائل الملكية الفكرية، والاعتراف الحقيقى، وفى أسوأ الأحوال تهمة السرقة الأدبية.

الانتحال المتواصل: تقدير أم سرقة أدبية ؟

حين فاز جرهام سويفت بجائزة البوكر فى ١٩٩٦ على روايته "النظم الأخيرة Last Orders"، ظهر بسرعة خلاف حول الجائزة.[١] كما كتبت باميلا كوبر Cooper، كانت الارتباطات واضحة بين رواية سويفت والقصة الأمريكية الكلاسيكية التى كتبها وليم فوكنر "وأنا أرقد محتضرا As I Lay Dying (١٩٣٠):

> **فى رسالة إلى ملحق مراجعة الكتب فى صحيفة "الاسترالى The Australian"، أكد جون فلو Flow من جامعة كوينزلاند Queensland على بعض التشابهات القوية فى البنية والمحتوى، بما فى ذلك المونولوج الموجه إلى الشخص الميت، مونولوج يتكون من نقاط مرقمة، ومونولوج مكون من جملة واحدة.**

(كوبر ٢٠٠٢: ١٧)

كان اتهام فلو بأن هذا الخط الذى يمكن إثبات أنه متأثر بفوكنر أبقى كتاب سويفت اشتقاقا دون المستوى من "وأنا أرقد محتضرا" وهو بالتالى لا يستحق الجائزة حيث أن توصية المحكمين لفتت الانتباه إلى أصالة الكتاب. تواصلت الاتهامات

(١) جرهام سويفت Swift (١٩٤٩ –) : كاتب بريطانى.

والاتهامات المضادة فى الصحافة البريطانية مع بعض محكمى البوكر، ومنهم يونثان كو، معترفين بأنهم لم يقرأوا كتاب فوكنر أبدًا (كوبر، ٢٠٠٢: ٦٠)، ويدافع جوليان برنز عن سويفت على أساس أن الاستعارة والانتحال من السمات المميزة للعملية الفنية.[1] وصف سويفت نفسه "النظم الأخيرة" بأنها "تقدير" لفوكنر، وينبغى التأكيد على أن العمل الأقدم الذى كتبه قورن بكتابات فوكنر، ناهيك عن "أرض المياه Waterland" (١٩٨٣) بالطريقة التى تناولت بها الأرض باعتبارها شخصية. كانت هناك، وانتقاد فلو على "النظم الأخيرة" يتجلى، تداخلات بنيوية بارزة بين حكاية فوكنر عن مجموعة من عائلات الميسيسبى ينقلون جثة الزوجة/الأم إلى بلدة جيفرسون لدفنها وقصة سويفت عن أربعة أصدقاء ذكور ينقلون رماد صديقهم الراحل، الجزار جاك دودز Dodds، لينثروه فى نهاية مارجيت بيير.[2]

تتشكل رواية فوكنر بسلسلة من المونولوجات المتجاورة، من كل فرد فى الأسرة، ومن بينهم دارل Darl، وهو شخص شعْرى جدا لكن تفكيره غريب إلى حد بعيد، يقدم بمعنى ما الوعى السردى الأساسى فى الرواية، ويحجزه الأقارب بشكل ساخر فى المصحة، ويشم مشاهدو الكوميديا الغريبة رائحة تفوح بقوة من التابوت محمولا عبر الفيضانات والسفن المحلية فى الطريق إلى المثوى الأخير. فى نقطة معينة لدينا مونولوج من جملة واحدة من شخصية واحدة فى رواية فوكنر– الطفل فاردمن Varda-man-وبالمقارنة لدى سويفت تعجب فينس Vinceمن "المتسولين الكبار" عند النصب التذكارى البحرى فى شاتهام (سويفت، ١٩٩٦: ١٣٠).[3] تنطق الجثة فى رواية

---

(١) جوليان برنز Barnes (١٩٤٦ –) : كاتب إنجليزى معاصر.

(٢) جيفرسون Jefferson : بلدة جنوب شرق لويزيانا على نهر الميسيسبى. مارجيت بيير Margate Pier : منتجع ساحلى فى كينت الشرقية East Kent، انجلترا.

(٣) شاتهام Chatham : منطقة فى جنوب شرق انجلترا إلى الشرق من لندن حيث شيدت إليزابيث الأولى حوضا للسفن فى ١٥٨٨.

فوكنر، جثة أدّى بندرين Bundren، بمونولوج واحد، منبعث إذا جاز التعبير مما بعد القبر، كما يفعل جاك دودز فى رواية سويفت (٢٨٥). فى الروايتين كلتيهما، يشارك القراء فى مونولوجات المرأتين اللتين تُركتا: كورا تل Tull فى "وأنا أرقد محتضرا" وآمى Amy، أرملة جاك، فى "النظم الأخيرة". فى تتابع لافت فى حكاية فوكنر، يحكى كاش Cash، أكبر أبناء بندرين، عن الاهتمام المَرَضى الذى صمم به التابوت الذى تنقل فيه الآن جثة أمه المتعفنة؛ يعلن تثبيت أجزاء التابوت ويحدد بالفعل والصوت بداية الرواية. تحول هذا القِسْم فى "النظم الأخيرة" إلى "قواعد" رى جونسون Ray Johnson للرهان على الجياد. لهذه القوائم فى الروايتين كلتيهما تطبيق مجازى فى الحياة. بأسلوب يشبه أسلوب دارل وكاش فى رواية فوكنر، ويقدم صوتاهما الميزان جدا وآراؤهما العامة- شعرية دارل وحساسيته وهما عرضة للتمزق التام والانهيار، برجماتية كاش وواقعيته، برغم أنهما حادتان إلى حد بعيد - يقدمان الحكايات المتجاورة فى "وأنا أرقد محتضرا"، وتعتبره مونولوجات رى فى "النظم الأخيرة" الوعى الأساسى فى نص سويفت. بين ثغرات حكاية رى أو بين سطورها، نعرف بحبه لآمى زوجة جاك، وابتعاده عن زوجته وابنته، بالإضافة إلى ماضى هذه المجموعة المعقدة من الأصدقاء والرفاق (ترجع علاقات كثيرة إلى خبرات زمن الحرب فى أربعينيات القرن العشرين).

المثير والمزعج فى حالة "النظم الأخيرة" و"تقدير" فوكنر هو ما قد يسمى فى دراسات شكسبير اختبار المصادر أو الاستعارات الخلاقة، موردة تلميحات إلى، أو تعديلات على، أوفيد وبلوتارك وتوماس لوج والكوميديات الرومانية إلخ، يصبح فى حالة الرواية الجديدة مناقشة مختزلة للسرقة الأدبية و"عدم الأصالة".(١) يلمِّح روبرت

(١) بلوتارك Plutarch (٤٦ - ١٢٠) : فيلسوف يونانى، صاحب "حيوات متوازية Parallel Lives" وهو مجموعة سير شخصية استفاد منها شكسبير فى كتابة مسرحياته الرومانية. توماس لوج Lodge (١٥٥٨ - تقريبا - ١٦٢٥): كاتب إنجليزى، استفاد منه شكسبير فى حبكة مسرحية "كما تشاء".

ويمان إلى هذه النقطة فى ملاحظته أن: "المسافة فى المجتمعات قبل الرأسمالية بين انتحال الشاعر لنص أو موضوع معين وإنتاجه وملكيته (أو إنتاج الشاعرة وملكيتها) الفكرية مسافة ضئيلة للغاية: المدى الذى يُقدِّم به موضوعه matière، المدى الذى يخطط به 'المصدر' والنوع الفنى وأنماط الحبكة والمواضيع، إلخ أعظم بكثير..." (١٩٨٨: ٤٣٤). إنه تساؤل ذو توجه ماركسى فى الصميم عن المِلْكية و"التملك"، لكن يجدر أن نضيف أن كتابه عن "الأدب Literature" فى هذه السلسلة، أكد أن الكتابة "التنقيحية" مجموعة فرعية أساسية مما يمكن تصنيفه بأنه أدبى (١٩٩٩).

لا مفر من التناغم بين العملين، عمل فوكنر وعمل سويفت، لكن الاتهام الخاص بالمديونية مهم بشكل خاص فى سياق هذا الكتاب، وهو اتهام أثاره فلو وآخرون. بدا أن فلو يقترح أن رواية سويفت بلا قيمة لأنها ليست "أصيلة"، وهو استنتاج لا يمكن دعمه فى سياق ثقافة ما بعد الحداثة فيما يتعلق بالاستعارات والارتجال. لكن ما شغل أيضًا الكثير من النقاد والقراء الذين استجابوا لاتهام فلو فكرة أن سويفت كان بمعنى ما غير أمين فكريا بتجديد الرواية المهمة التى كتبها فوكنر بما يلائم أواخر القرن العشرين والمصطلحات العامية الإنجليزية بدون أن يعترف بذلك بشكل مناسب. هل تستعيد "النظم الأخيرة" وضعها الثقافى إذا سجل سويفت، فى ملاحظة استهلالية، اعترافًا صريحًا بدينه، أو تعمد إعلان تقديره صراحة؟ هل كان ينبغى أن يشير عنوان روايته إلى علاقة التناص كما تشير "عوليس" جويس إلى تفاعلها مع ملحمة هوميروس؟ إلا أن رواية جويس تُربَط أيضا بمسرحية "هاملت" لشكسبير لكن الرواية الصادرة فى ١٩٢٢ لا تحمل أثرًا لهذه العلاقة فى عنوانها. هل يجعلها ذلك تفتقر إلى الأمانة، أقل جدارة بالمصطلحات الأدبية، أقل أصالة؟ لا، بالتأكيد. تثير الاستجابة لرواية "النظم الأخيرة" سؤالا مهمًا عما إن كان على الروائى أن يعترف "بشكل مناسب" بالتناص والتلميح. إن ذلك بالتأكيد، إذا التزمنا ببعض نظريات جينيت عن الكتابة الماسحة التى ناقشناها فى الفصل السابق، جزء من لذة الاستجابة التى يكونها القارئ وهو يتتبع هذه العلاقات فى حد ذاتها. من المهم بالتأكيد، بدون رغبة

فى اختزال عملية القراءة إلى لعبة "مأزق الانتحال"، أن نعترف بأنه لربط نص مُعَد ومنتحل بنص واحد يتناص معه ربما تغلق بالفعل الفرصة أمام قراءته فى علاقته بالنصوص الأخرى. ويصح هذا بالتأكيد بالنسبة لرواية "النظم الأخيرة".

تركز رواية سويفت كلها من نواح عديدة على البحث عن عائلة والإحساس بالبيت، وهو حال كثير من روايات الترحال، وتركز بؤرتها النهائية على نقطة البداية بدل التركيز على غاية نظرية. ينتحل سويفت كثيرًا من النصوص الأدبية الأصلية بهذا المعنى. حيلة الرحلة قديمة ونمط أصلى فى الأدب الغربى والآداب الأخرى، كما هو حال موضوع الموت. كما دوّن سويفت إن: "قصة ضغط الميت على الحى، فى أعقاب الموت، قديمة قدم هوميروس" (مقتبسة فى كوبر ٢٠٠٢: ١٧). كان سويفت كاتبًا تلميحيا بعمق. تبدأ "أرض المياه" بعبارة مقتبسة عن ديكنز فى "التوقعات الكبرى": "كانت بلادنا بلاد المستنقعات..."؛ وتحمل رواية "بعد دائما Ever After" (١٩٩٢) أصداء من "هاملت"، كما نرى فى الفصل الثالث؛ وكما نستدعى فى الفصل الرابع، تنقح "نور النهار The Light of Day" (٢٠٠٣) القصة البوليسية، ملمحة فى العملية إلى كل من رواية جراهام جرين "نهاية العلاقة الغرامية The End of the Affair" والأسطورة الكلاسيكية عن أورفيوس.[1] وحددت باميلا كوبر روابط أخرى بين "النظم الأخيرة" وشعر ت. س. إليوت، خاصة قصيدة "الأرض الخراب The Waste Land" مع لازمتها عن حانة لندن "الزمن من فضلكم أيها السادة". قصيدة إليوت، بالطبع، غنية جدا بالتناص فى حد ذاتها، لكن مما يثير دهشة القارئ مبكرا العمل الرائد لجيفرى تشوسر فى القرون الوسطى، "حكايات كانتربرى"، التى تأتى افتتاحيتها المفعمة بالأمل فى الربيع: "عندما تساقط رذاذ ابريل/ واحترق جفاف مارس واجتثه من جذوره" (تشوسر ١٩٨٦: افتتاحية عامة ال، ١-١٦)، ويعكس إليوت

---

(١) جراهام جرين Greene (١٩٠٤- ١٩٩١): روائى بريطانى. أورفيوس Orpheus: فى الميثولوجيا اليونانية، شاعر وموسيقار أسطورى لموسيقاه القدر على تحريك حتى الجماد.

العبارة إلى "أبريل أقسى الشهور". ينبهنا الاستدعاء بدوره إلى مجموعة موازية من التلميحات في رواية سويفت إلى قصة الحج عند تشوسر. تظهر القصة لتمتع يقظة القارئ بلعبة التناص: "ابحث عن إشارات إلى كانتربري" (١٨١). وهناك حتى منعطف مهم إلى كاتدرائية كانتربري.

بانتحال "حكايات كانتربري" لتشوسر، ينتحل سويفت ويعد الاستراتيجية الأدبية القديمة التي توازي بين الرحلة الحقيقية أو موضع الحج والرحلة الداخلية أو السفر الروحي. يتم التلميح إلى كل هذه المواضيع وإلى التناص مع تشوسر إيماء في الصفحات الأولى من "النظم الأخيرة". يجلس ري في حانة بيرموندسي Bermondsey – التي تسمى بشكل ساخر "المدرب والحصان" حيث، كما تعتقد الشخصيات، "لم تذهب قط إلى أي مكان" (٦)- وهي توازي بالطبع نُزُل سويثرك Southwark، التابارد Tabard، حيث يتقابل الحجاج التسعة والعشرون في كتاب تشوسر معا أول مرة ويقررون السفر معًا، يقضون الوقت بحكاية قصص بإيحاء وتوصية من هاري بيلي، المضيف. ينتظر ري رفاقه للقيام برحلة إلى مارجيت بير لنثر رماد جاك. يوجد، كما في رواية فوكنر "وأنا أرقد محتضراً"، عنصر كوميدي مروع في هذا الجمع وهذه الرحلة، وهي حقيقة يؤكدها الإناء الذي يوضع فيه رماد جاك؛ بدل أن يكون كأسا مقدسة يشبه بالفعل وعاء قهوة سريعة التحضير؛ إلا أن "الحج" إلى مارجيت يثبت في جوهره أنه خبرة ترتبط بعيد الغطاس بالنسبة للرجال الأربع الذين يشملهم الحج. كما لاحظنا بالفعل، تشبه روايةُ "النظم الأخيرة" روايةَ "وأنا أرقد محتضرا" من حيث أنها تُبنَى حول سلسلة من المونولوجات تهتم بأحداث الماضي والحاضر، لكن هذه البنية تردد أيضًا أصداءَ خاصيةِ "تعدُّدِ الأصوات" في قصيدة تشوسر بالقصص والحكايات المغروسة فيها (فيليبس Phillips، ٢٠٠٠: ٢). بشكل ممتع، تمثل البنية الخاصة عند تشوسر مجموعة من رواة القصص من أصول متنوعة، "شعب سوندري sondry" (١٩٨٦ : استهلال عام، ا، ٢٥)، اجتمعوا معا في موضع ولغاية لها نظائر أدبية عديدة، عبر القرون وعبر الثقافات، من رواة

القصص الفلورنسيين فى القرن الخامس عشر عند بوكاتشيو فى "دكاميرون"، اجتمعوا معا فى منزل ريفى نتيجة انتشار الطاعون، إلى جالية عالمية عند رانا دسجويتا فى مطار نتيجة المناخ السيئ فى روايته "ألغيت رحلة طوكيو Tokyo Can-celled"(٢٠٠٥).[(١)]

سافر حجاج تشوسر على ظهور الجياد؛ الموكب الجنائزى الغريب فى رواية فوكنر تحرك إلى الأمام بحصان وشاحنة؛ يسافر أبطال سويفت فى سيارة مرسيدس أو "مرس" ملاكى زرقاء قدمها لهم فينس Vince، بائع سيارات مستعملة. هكذا تصبح السيارة فى "النظم الأخيرة" شعارا لوسيلة الانتقال الجديدة التى يستخدمها سكان جنوب لندن؛ حركة سهلة، اجتماعيا وجغرافيا، تدفع شخصيات مثل فينس بعيداً عن عمل العائلة فى الجزارة، وتجعل الرحلات إلى كنت Kent بسيطة وغير مهمة تقريبا مقارنة بالرحلات التى تُذكَر أكثر ويُحكَى عنها، رحلات القفز فى ثلاثينيات القرن العشرين.

تُرسَم "النظم الأخيرة"، مثل "وأنا أرقد محتضرا"، وأيضًا مثل زيارات الحج المنظمة فى القرون الوسطى، بمواضع خاصة محددة ومتنوعة، محطات فى الطريق، وعلامات مميزة، تحمل معانى بالنسبة للماضى والحاضر: " يسافر الرجال الأربع، مدفوعين بغرض مشترك، معًا عبر جزء صغير من انجلترا، مستكشفين أنفسهم، ويستكشف كل منهم الآخر وعالمه وزمنه وتاريخه" (كوبر، ٢٠٠٢: ٢٣). يتضمن جزء من الاهتمام بهذه العملية التاريخية بالنسبة لسويفت انشغالا بماضى انجلترا. أحد الأعمال السينمائية المهمة المتناصة فيلم "حكاية كانتربرى" (١٩٤٤) وهو تأملات فى زمن الحرب فى الهوية الإنجليزية لمايكل بويل وإمرك بريسبرجر، وفيه أربعة أشخاص

---

(١) بوكاتشيو Boccaccio (١٣١٣ - ١٣٧٥) : شاعر وكاتب إيطالى ولد فى فرنسا من أشهر أعماله دكاميرون Decameron (١٣٥١ - ١٣٥٥) وتضم ١٠٠ حكاية عن الموت. رانا دسجويتا Dasgupta (١٩٧١ -) : روائى وكاتب إنجليزى هندى ولد فى كانتربرى، والرواية المذكورة هى روايته الأولى.

يقومون برحلة إلى كانتربرى توحى بجلاء بالحج.[1] وحدد النقاد أيضًا تلميحات إلى القصيدتين الإنجليزيتين القديمتين "المتجول" و"الملاح" (كوبر، ٢٠٠٢: ٣٢) فى اهتمام الرواية بمشاهد طبيعية مختلفة: الأرض واليابسة والبحر.[2] أمامنا على الأرجح نسخة من نهاية الأرض فى مارجيت بير فى الختام، وأيضًا الصحراء ومواضع بحرية فى ذكريات الحرب التى يتذكرها عدد من الرجال. أشارت دى دياز (٢٠٠١: ٢٣) إلى استخدام قصيدتى "المتجول" و"الملاح" أعمالا موازية من الكتاب المقدس، واقتفت كوبر بشكل صحيح عناصر من حبكة عدن فى "النظم الأخيرة" فى الصراع بين قابيل وهابيل فى الصراع بين لينى Lenny وفينس.[3] ومن ثم يكون الموكب الجنائزى الممتد فى رواية سويفت نسخة دنيوية من حج القرون الوسطى، ولا يكون كذلك فى الوقت ذاته، بالضبط كما كان حجاج تشوسر فى "حكايات كانتربرى" خليطا من المشبعين بالروح التجارية والأنانيين والأتقياء.

يبدأ الرجال الأربعة فى رواية سويفت رحلتهم فى أبريل وهناك "أغبياء فى الأفق" (٣٠)، وبإحساس بالوعد، بالضبط كما تبدأ قصيدة تشوسر بشكل رائع. لكنها أيضًا قصيدة رثاء نثرية. الرواية رحلة عبر انجلترا بعد الإمبريالية؛ تتأمل لازمة السرد فى مدى تغير الأمور بالنسبة للذكر البريطانى. حيث أن هذه الرحلة هى بدون شك مشروع ذكرى. الزوجة فى هذه الرواية، آمى، ليست زوجة باث Bath الرحالة، تختار أن تمكث فى الخلف، مقاومة السخرية المروعة فى الذهاب إلى مارجيت مع رماد

---

(١) مايكل بويل Powell (١٩٠٥ – ١٩٩٠) : مخرج بريطانى. إمرك بريسبرجر Pressburger (١٩٠٣ – ١٩٨٨) : مخرج بريطانى مجرى وكاتب سيناريو.

(٢) المتجول Wanderer : قصيدة إنجليزية قديمة موجودة فى مختارات بعنوان "كتاب إكستر Exeter"، وتتكون من ١١٩ بيتا. الملاح Seafarer :قصيدة أخرى توجد فى المختارات نفسها وتتكون من ١٢٤ بيتا.

(٣) دى دياز Dee Dyas : مديرة "المسيحية والمشروع الثقافى"، وهو مشروع يسعى إلى تعريف الدارسين بتأثير المسيحية على الأدب والتاريخ والفن والمجتمع.

جاك وكانت رحلة خططت للقيام بها معه وهو على قيد الحياة، بعد أن يحالا إلى المعاش. الإحساس الثابت الذى تشعر به أمى تجاه الرحلة فى الرواية أقل بكثير مما تشعر به وهى تأخذ طريق أتوبيس ٤٤ بشكل متكرر لترى ابنتها وابنة جاك، المختلة عقليا فى المستشفى.

تقدم لنا رواية سويفت موضعا وطبوجرافيا اجتماعية مثلما يقدم لنا نص تشوسر، لكننا نتلقى أيضًا نسخة من انجلترا الأدبية التى يشكل نص تشوسر جزءًا منها. انجلترا "النظم الأخيرة"، التى تُستدعَى أيضًا فى ذلك العنوان متعدد الإحالات، متغيرة وخالدة بشكل غريب، تقف على سيقانها الأخيرة إلا أنها ثابتة. وبطريقة ما تبدأ الكشف عن رد على الاتهامات بالسرقة الأدبية الموجهة لهذه الرواية فى علاقتها برواية فوكنر "وأنا أرقد محتضرا". بالطبع متناص فوكنر حاسم وكاشف ومتحرك حتى، فى إلقاء الضوء على تماثل جنوب لندن الذى يقدمه سويفت مع أدب الميسيسبى فى ثلاثينيات القرن العشرين. لكننا، كما لاحظت كوبر قبلى، لا نتعامل مع إطار مفرد للانتحال أو التناص لكن بالأحرى مع "سيمفونية من النصوص المتناصة". وهذه هى الطريقة التى توضع بها هذه النصوص المتناصة مقابل بعضها البعض كما تكشف عنها القصة الكاملة لرواية "النظم الأخيرة" (٢٠٠٢: ٣٧).

الاستعارة الموسيقية عن سيمفونية النصوص أو تعدد الأصوات فى "النظم الأخيرة" مفيدة، حيث أنها من الخلافات الرئيسية فى هذا الكتاب حيث نحتاج، بحثًا عن طرق للإفصاح عن عمليات الإعداد والانتحال، إلى معجم أكثر نشاطًا، معجم حركى، كما وصفته، معجم ديناميكى، يتحرك إلى الأمام بدلا من عمليات البحث التى تتطلع تمامًا إلى الخلف بحثا عن المصدر أو الأصل. استعارة الرحلة المفضلة عند سويفت نفسه نقطة مرجعية مفيدة بالتأكيد: فى دراسة التفسيرات وتقديم تفسيرات جديدة ومتنوعة للنصوص التراثية أو الراسخة، نكون فى رحلة تأخذنا عبر نقاط مسرحية متنوعة، نقاط تاريخية وجغرافية. لكن ثمة خطورة أيضًا فى نشر موتيفة الرحلة. يبدو أنه كمصطلح يؤكد على نقطة بداية ونهاية، على أصل وغاية، يمكن أن تختزل فكرة الرحلة عملية الإعداد إلى غائية خطية. إن تقنية سرد سويفت ضد

الخطية أكثر مما يتضمن هذا: تثبت عمليات السرد فى اللجوء إلى الإنجليزية القديمة والأدب الإنجليزى فى القرون الوسطى أنها دائرية ومتشابكة أكثر منها حركة مباشرة من أ إلى ب (تقوم الحكايات الدائرية فى رواية فوكو "وأنا أرقد محتضرا" بوظيفة مماثلة).

تعود رحلة الرجال الأربعة إلى مارجيت بهم إلى الماضى أيضًا. عرض سويفت هذا الفهم غير الخطى anti-linear لنصية التاريخ من قبل، بأبرز ما يكون فى "أرض الماء"، وهى حركة نفسية وسردية تميز أسلوبه فى التناص. لكن ربما يمكن البحث فى الموسيقى وعلم الموسيقى عن بعض أبلغ الاستعارات عن العملية الحركية فى الإعداد. اشتق معظم موسيقى الباروك الأوروبية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر زخم الإبداع والإنجاز من الارتجال على موسيقى الرقص والبنى النمطية، مع أشكال من قبيل البيرجماسكا والفوليا والبساميزو.[١] الارتجال أو التنوع على أساس راسخ أو قاعدة تناص أساسى لتأليفها وبنيتها. بُنِيتْ عمومًا الإبداعات الموسيقية لديجو أورتيز وماركو أوسيلينى وهنرى بورسيل فى أسبانيا وإيطاليا وانجلترا بالترتيب، على أساس "الخلفيات" أو الأنماط الآلية الأساسية الهارمونية المكررة، التى تُعزَف على العود أو الهاربسيكورد أو التشيلُّو، أو الاثنين معا، على سطحها الخطوط الأكثر ارتجالية تؤدى بالفلوت، أو الريكوردر أو المعزف أو الكمان.[٢] لدينا فى هذا نموذج جميل إلى حد ما للطريقة التى ربما يعمل بها المتناص (أو النصوص المتناصة) intertext(s) فى رواية مثل "النظم الأخيرة" باعتباره القاعدة أو "الخلفية" بالنسبة للقارئ، معلنًا عن

---

(١) البيرجماسكا bergamasca : رقصة شهوانية من القرن السادس عشر تصور الأساليب الخرقاء لسكان برجام Bergam فى شمال إيطاليا؛ الفوليا folia : من أقدم التيمات الموسيقية الأوروبية، يرجع أصلها إلى شبه جزيرة أيبريا Iberian؛ والبساميزو passamezzo : واحدة من أكثر الصيغ الهارمونية شيوعاً فى عصر النهضة.

(٢) ديجو أورتيز Ortiz (١٥١٠ – ١٥٧٠) : موسيقى أسبانى؛ وماركو أوسيلينى Uccellini (١٦٠٣ أو ١٦١٠–١٦٨٠): موسيقى إيطالى وعازف كمان؛ وهنرى بورسيل Purcell (١٦٥٩ – ١٦٩٥) : موسيقى إنجليزى. الهاربسيكورد harpsichord : نوع قديم من البيانو. الريكوردر recorder : نوع من الفلوت بثمانية ثقوب.

النغمة العليا أو العمل المرتجل، وهو عمل أو منتج ثقافي إبداعي جديد. ويبدو أن مفهوم إليوت "للتقاليد والموهبة الفردية" يعثر على حياة جمالية جديدة في هذا السياق.

ربما أحد أشهر السياقات الموسيقية التي تحدث فيها هذه العملية المستمرة برغم دائريتها، عملية الابتكار على "خلفية" أساسية عمل جوهان سبستيان باخ بعنوان "Aria mit verscheidenen Veraenderungen" لحن بتنويعات مختلفة"، مشهور باسم "تنويعات جولدبرج "The Goldberg Variations". (١) تصور ثلاثون تنويعة أداء افتتاحية اللحن الأساسي وختامه. كما يصف ريتشارد باورز بفصاحة في روايته الرائعة "تنويعات البق الذهبي) "The Gold Bug Variations تناقش أكثر في الفصل التاسع): (٢)

> **تُشيَّد المجموعة حول تخطيط علاقات طيعة ومتنامية بشكل لا نهائي. كل من الثلاثين تطور كامل، يتجلى حتى ينكر أنه يختلف في تصوره عن الأقارب بتحور ضئيل فقط... شكون واسع بشكل لا يمكن تصوره، بسكالجيا تطورية مبنية على تكرار هذه القاعدة وتدويرها.(٣)**

(١٩٩١: ٥٧٨)

نقطة الإشارة الاستعارية عند باورز هنا هو النمط الوراثي الذي تكشف بالبحث

---

(١) جوهان سبستيان باخ Bach (١٦٨٥ - ١٧٥٠): موسيقار ألماني من أواخر عصر الباروك.

(٢) ريتشارد باورز Powers (١٩٥٧ -): روائي أمريكي تتناول أعماله تأثيرات العلوم الحديثة والتكنولوجيا.

(٣) شكون: chaconne شكل موسيقي يتكون من تنويعات على نمط هارموني متكرر. بسكالجيا passa-calgia شكل موسيقي نشأ في أوائل القرن السابع عشر في أسبانيا ومازال الموسيقيون المعاصرون يستخدمونه.

عن الدنا DNA فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين والتماهى مع حلزون مضاعف متشابك على يدى كريك وواطسون.[1] لكن نثره يقدم لنا مجموعة لا تُقدَّر من المصطلحات للتفكير من جديد فى عملية الإعداد، بعيدا عن الآراء الاستاتيكية أو خطية تماما. التجليات، عمليات التدوير، عمليات التحور، التكرارات، التطورات، التنويعات: احتمالات مثيرة وبلا نهاية.

يمكن أن يوجد النظير الموسيقى الحديث لاستعراض خلفيات موسيقى الباروك فى الخصائص الارتجالية لموسيقى الجاز. نغمات الجاز نفسها نماذج للتكرار مع التنوع، كثيرا ما تشير أو تقدم تقديراً للأعمال التراثية (انظر أيضًا ماك كليرى McClary، ٢٠٠١). مثال قوى على هذا سوت دوق إلينجتون "هذه العاصفة الجميلة Such Sweet Thunder" ويتأسس على عدد من مسرحيات شكسبير وسونيتاته (١٩٩٩ [١٩٥٧] -.[2] تمثل التفسيرات الفنية التى يقدمها إلينجتون لنصوص شكسبيرية أساسية نظرية هنرى لويس جيتس الابن عن "الدال" فى الثقافة الأمريكية الأفريقية، كما تناولناها فى المقدمة، وينتحلها جيتس من المؤلفين البارزين لموسيقى الجاز: "فى تقاليد الجاز مؤلفات كونت بيزى ("تدل") وأوسكار بيترسون ("دالة") تُشيِّد حول أفكار المراجعة الشكلية والتضمين" (١٩٨٨: ١٢٣).

لدينا فى فترة أحدث مثال عملى عن المزج فى أنواع موسيقية مثل موسيقى الراب والهيب هوب. وصف ديفيد هسموندال هذا بشكل مثير بالسرقة كما هو حال الحيلة الثقافية أو عملية التدخل، مشيرا إلى طرق ينبغى أن تثار بها من جديد مناظرات عن

---

(١) كريك Crick (١٩١٦ -) عالم أحياء بريطانى، وجيمس واطسون Watson (١٩٢٨ - ؟) عالم أحياء أمريكى. افترض كريك مع جيمس واطسون نموذجا حلزونيا، الحلزون المزدوج، لبنية جزىء الدنا DNA، وحصلا مناصفة على جائزة نوبل سنة ١٩٦٢ لما قدماه لعلم الوراثة.

(٢) سوت suite : لحن أوركسترالى مؤلف من ثلاثة أجزاء أو أكثر. إلينجتون Ellington (١٨٩٩ - ١٩٧٤) : المعروف بالدوق، موسيقار جاز أمريكى.

السرقة وحقوق الملكية الفكرية والأدبية بطرق أكثر إيجابية، طرق مفيدة اجتماعيا ومعززة.[(١)] يتساءل هسموندال، مستكشفًا ما يصفه بالأصوات "المتشابكة" في الراب، عن المدى الذي يمكن به إخضاع اهتمام الراب في الانتحال والتناص "وتغيير السياق" لقانون الملكية الفكرية المتعارف عليه: "إلى أي مدى تعني عملية تغيير السياق، وضع العينة بجوار الأصوات الأخرى، يمكن أن يُعزى التأليف (والمكافآت المالية المترتبة على ذلك) إلى مَنْ يمزج، لا من يُمزَج؟" (٢٠٠٠: ٢٨٠). إننا نتعامل، كما حدث مع الضجة بشأن رواية سويفت "النظم الأخيرة"، مع أخلاقيات معقدة عن المديونية، برغم التعقيد الإضافي الذي أشار إليه ديفيد سنجيك بأن لغة الموسيقى لا تحمل علامات الاقتباس (١٩٩٤: ٣٤٩).[(٢)] ربما نحتاج مع بعض هذه الاعترافات الاحتفالية لقدرة الراب على المزج لدعم جمالية جديدة، إلى أن نرى عمليات الإعداد والانتحال في الأدب من نقطة الأفضلية الأكثر إيجابية، ونراها تبدع احتمالات ثقافية وجمالية جديدة تقف بجوار النصوص التي ألهمتها، تثريها بدل أن "تسرقها". وقد يقدم هذا "خلفيات" لتبرئة جراهام سويفت، وترسيخ منهجًا أكثر حيوية لاستكشاف عملية الانتحال.

---

(١) ديفيد هسموندال Hesmondhalgh : أستاذ الإعلام والصناعات الموسيقية في جامعة ليدز Leeds

(٢) ديفيد سنجيك Sanjek : قام بتدريس الموسيقى والإعلام في جامعة نيويورك، ومدير سجلات إذاعة الموسيقى في مدينة نيويورك.

الجزء الثانى

الأنماط الأدبية الأصلية

الفصل الثالث

"هنا تغيير غريب": انتحال أعمال شكسبير

يعتمد الإعداد والانتحال على التراث الأدبى للتزود بمجموعة مشتركة من الحبكات والمواضيع والشخصيات والأفكار يمكن عمل تنويعات أدبية عليها. يجب أن يكون المشاهد أو القارئ قادراً على المشاركة فى لعبة التماثل والاختلاف التى يتم إدراكها بين الأصل أو المصدر أو العامل الملهم ليقدر تماماً إعادة التشكيل أو التنقيح الذى حققه النص المُعدُّ. توجد مجموعات من النصوص والمواد الأصلية، مثل الأسطورة وحكاية الجنيات والفلكلور تعتمد بطبيعتها الحقيقية على عمومية الفهم. ولهذه الأشكال والأنواع الفنية قراءات عبر الثقافة وعبر التاريخ غالباً؛ إنها قصص وحكايات تظهر عبر حدود الاختلاف الثقافى وتنتقل، برغم أن ذلك يتم فى أشكال متحولة أو مترجمة، عبر الأجيال. إنها، بهذا المعنى، تشارك بطريقة نشطة جدا فى بيئة معرفية مشتركة، وأثبتت أنها مصادر ثرية بصورة خاصة للإعداد والانتحال. يهتم الفصلان التاليان بالأسطورة وحكاية الجنيات بتفصيل أكثر، لكن قبل أن نتحول إليهما، يبدو من المهم جدا لدراسة ذات طابع تاريخى عن عملية الإعداد تلمُّس الأساس مع الكاتب المسرحى الذى تؤدِّى أعمالُه بطريقة مماثلة إلى حد بعيد إلى الأشكال الفنية، العامة والمشتركة والعابرة للثقافة والعابرة للتاريخ، للأسطورة وحكاية الجنيات: وليم شكسبير.

ليس من قبيل الصدفة أن تراث شكسبير أثبت أنه حجر الزاوية لدراسات الانتحال كممارسة أدبية وشكل أدبى. تناول عدد كبير من الدراسات التى تستغرق كتبا الانتحال من منظور شكسبيرى (انظر، على سبيل المثال، شيدجزوى Chedgzoy،

١٩٩٥؛ نوفى Novy، ١٩٩٩؛ ديسمت Desmet وسوير Sawyer، ١٩٩٩؛ فيشلين Fischlin وفورتير Fortier، ٢٠٠٠؛ ساندرز، ٢٠٠١؛ زابو، ٢٠٠٢). لنستشهد بدانيال فيشلين ومارك فورتير فى المقال القيم الشامل الذى يصاحب الأنثولوجيا anthology الحديثة التى قدماها عن عمليات الإعداد الدرامى لمسرحيات شكسبير: "طالما كانت هناك مسرحيات كتبها شكسبير، كان هناك إعداد لتلك المسرحيات" (٢٠٠٠: ١). صار الإعداد الدرامى لنصوص مسرح شكسبير روتينا مع الإصلاح فى انجلترا، بداية من ١٦٦٠ وما بعدها غيَّر كُتَّاب مسرح مثل نهوم تيت ووليم دفيننت الحبكات، وأضافوا شخصيات لتحويل نصوص شكسبير إلى أعمال موسيقية لأدائها (كلارك Clark، ١٩٩٧).[١] ولا يتوقف الأمر عند المسرحيات: الشعر والروايات والأفلام والرسوم المتحركة وإعلانات التليفزيون، اندمجت كلها مع شكسبير رمزًا ومؤلفًا. كما يشير فيشلين وفورتير، الجذر اللاتينى الذى تشتق منه كلمة "يعد adapt"، هو adaptare، ويعنى "يلائم" (٢٠٠٠: ٣). إعداد شكسبير يجعله "ملائما" بشكل ثابت للسياقات الثقافية والأيديولوجيات السياسية المختلفة عن عصره. ونتيجة لذلك تصبح المقاربة التاريخية الجغرافية للإعداد الشكسبيرى من نواح عديدة دراسة للحركات النظرية؛ الكثير من النظريات التى يعود أساسها الفكرى إلى العقود الأخيرة، مثل النزعة الأنثوية وما بعد الحداثة والبنيوية ودراسات الشذوذ والسحاق أو نظرية الانحراف الجنسى، وما بعد الكولونيالية، كان لها تأثير عميق على صيغ إعداد شكسبير ومناهج هذا الإعداد.

يثير الإعداد المستمر لأعمال الشخصيات المركزية فى الثقافة الغربية مثل شكسبير كل أنواع الأسئلة بشأن الأصالة والتأليف وحقوق الملكية الفكرية. يُتَّهم بعض

(١) نهوم تيت Nahum Tate (١٦٥٢-١٧١٥) شاعر وكاتب مسرحى إنجليزى، كتب إعدادا شهيرا لمسرحية "الملك لير". وليم دفيننت Davenant (١٦٠٦ - ١٦٦٨) كاتب مسرحى إنجليزى، وتعتبر مسرحيته "حصار رودس The Siege of Rhodes" (١٦٥٦) من أقدم المسرحيات التى مزجت بين الكلمات والموسيقى.

المؤلفين بالسعى لكسب الثقة فى أعمالهم بربط الهالة والسمعة اللتين يتمتع بهما شكسبير بكتاباتهم. ويفترض أن مثل هؤلاء الكتاب لديهم مقاربة احتفالية أو تقديرية للمصدر الذى ينهلون منه، ويُرى آخرون على أنهم أكثر تحطيما للتقاليد فى الهدف، ينقحون أو "يردون بفظاظة" على شكسبير باعتباره تجسيدا للسياسات المحافظة والإمبريالية والنزعة البطريركية فى عصر سابق. مهما يكن الموقف (أو المواقف) الأيديولوجى لمُعدِّيه، ثمة حقيقة لا مهرب منها وهى أن شكسبير نفسه كان مُعدا ومُقلداً نشطًا، منتحلا الأسطورة وحكاية الجنيات والفلكلور، بالإضافة إلى أعمال كتاب معينين يتنوعون من أوفيد وبلوتارك وهولينشد.[1] شهدت بدايات القرن العشرين صناعة رائجة فى اكتشاف المصدر الشكسبيرى؛ كانت السلسلة المهمة المكونة من ثمانية مجلدات لجيفرى بولوف، "المصادر القصصية والدرامية لشكسبير- Narrative and Dra matic Sources of Shakespeare" ولا يزال وجودها أساسيا فى أية مكتبة جامعية.[2] يبرهن تنظيم مجلدات بولوف على أنه دال (فيشلين وفورتير، ٢٠٠٠: ٩). يقسم الفصول طبقا للفئات التالية: المصدر المباشر والنظير والترجمة والأصل الممكن والأصل المرجح. تشمل المصادر المباشرة النص النثرى لسينثيو عن مغربى غيور، وتجديده فى "عطيل"، وقصة "بيراموس وثيزبى "Pyramus and Thisbe" من "مسخ الكائنات" لأوفيد، التى أداها الميكانيكيون فى "حلم ليلة فى منتصف الصيف" مسرحية داخل مسرحية، و"روزالند "Rosalynd" لتوماس لوج، مدمجة فى "كما تشاء".[3] يأخذ

---

(١) هولينشد Holinshed (ت: ١٥٨٠ تقريبا): مؤرخ إنجليزى، استفاد شكسبير كثيرا من كتابه "تواريخ انجلترا واسكتلندا وايرلندا Chronicles of England, Scotland, and Ireland " (١٥٧٧).

(٢) جيفرى بولوف Bullough (١٩٠١ - ١٩٨٢) : أكاديمى إنجليزى.

(٣) سينثيو Cinthio (١٥٠٤ - ١٥٧٣) : جيوفانى باتيستا جيرالدى Giraldi روائى وشاعر إيطالى. الميكانيكيون mechanicals : ست شخصيات فى مسرحية شكسبير قاموا بأداء القصة المذكورة.

شكسبير، فى كثير من هذه الشواهد، الحبكة كلها ويتمثلها ويضعها فى سياق جديد. فى موضع آخر تظهر التلميحات والنظائر المستمرة، مثل أداء حديث بروسبيرو فى "العاصفة" المترجم عن أوفيد ويأتى على لسان الساحرة ميديا Medea فى "مسخ الكائنات" (الفصل الخامس، المشهد الأول، ٣٣-٥٦). يربط حديث بروسبيرو بهذه الطريقة سحره بفنون أكثر سوادا مما قد يُفترَض من موقفه البطولى، وتزاوجه بطرق فاتنة مع الساحرة التى لا تُرَى لكنها تُستدعَى باستمرار فى المسرحية، ساكوركس أم كاليبان Caliban. أى دراسة لإعداد شكسبير للمصادر تشير إلى القراءات المتناصة الثرية التى يجعلها هذا الدمج ممكنة، برغم أنه فى جهد لتأكيد إبداع شكسبير باعتباره أيضا إبداعا مستقلا، حرص النقاد على تحديد تلك اللحظات التى يكمل فيها الكاتب المسرحى مصادره أو يعززها. مثال رائع على هذا هو إضافته لشخصية المعلق إينوباربوس Enobarbus لقصة الحب التراجيدى فى "أنطونيو وكليوباترا" التى أخذها عن بلوتارك.

تنطبق مختلف طرق الإعداد التى نستكشفها فى هذا الكتاب على تنوع الممارسة الشخصية لشكسبير فى الانتحال. حاولتْ دراسات نقدية حديثة تتناول بدايات العصر الحديث التأكيد على بيئة الكتابة التعاونية التى كان شكسبير يعمل فيها. على سبيل المثال، شارك فى تأليف مسرحيات مثل "القريبان النبيلان" و"هنرى الثامن، أو كله حقيقى Henry VIII, or All is True" مع جون فليتشر.(١) وربما كانت طريقة مفيدة لبداية التفكير فى الإعداد كشكل من أشكال التعاون عبر الزمن وأحيانًا عبر الثقافة أو اللغة. كانت مقاربة عصر شكسبير للاستعارة والتقليد الأدبيين أرحب بكثير مما يشجع عليه العصر الحديث، أو حتى يسمح به، عصر قانون حقوق النشر والملكية. كان التقليد يُعلَّم ويُمارَس فى المدارس ويستمر إلى مهن الكتابة فى سن الرشد. ربما توقع

---

(١) جون فليتشر Fletcher (١٥٧٩- ١٦٢٥) : كاتب مسرحى إنجليزى.

شكسبير أن يقوم بإعداد أعماله كُتّاب المستقبل وعصور المستقبل. رأت جان مارسدن أن الملاحظة الشهيرة لبن جونسون بأن شكسبير "لم يكن لعصر لكنه لكل العصور" لا تعتبر تصديقًا على الدعاوى القديمة الجليلة بأنه "عالمي" لكنها بالأحرى إشارة إلى بقائه متاحا للعصور التالية لتعد أعماله وتنتحلها كما تشاء.(١) تكمن قيمته الثقافية في أنه متاح؛ كما تلاحظ مارسدن: "يحاول كل جيل جديد إعادة تعريف عبقرية شكسبير بمصطلحات معاصرة، مسقطًا رغباته ومخاوفه على أعماله" (١٩٩١: ١).

بالعودة إلى قضايا التراث التي أثارتها بالفعل جهود تعريف المصطلحات في هذه الدراسة، كثيرًا ما يتم إعداد أعمال شكسبير في جزء منها لأنه مؤلف رئيسي (فيشلين وفورتير، ٢٠٠٠: ٦). ثمة أيضا عوامل اقتصادية وقانونية: شكسبير بشكل مفيد خارج قانون حقوق النشر، مما يجعل إعداد أعماله آمنًا بقدر أهميته. الاستجابة، رغم ذلك، متنوعة: "يتخذ مُعدّو شكسبير عددًا من المواقف إزاء الوضع التراثي لشكسبير: يسعى البعض إلى استئصاله أو تدميره؛ ويستعير آخرون من وضع شكسبير ليعطوا رنينا لجهودهم الخاصة" (فيشلين وفورتير، ٢٠٠٠: ٦). يتم تجديد شكسبير باستمرار، وإعادة تجديده، بهذه العملية: "إذا كانت عمليات إعداد أعمال شكسبير تعزز بشكل ما وضع شكسبير في التراث... فإن الذي يؤثر شكسبير مختلف" (فيشلين وفورتير، ٢٠٠٠: ٦). يشجع الشكل الدرامي التجديد والتخيل باستمرار، التمثيل فن إعداد بشكل متأصل؛ كل تقديم لعمل على خشبة المسرح تفسيرٌ تعاوني، يجدد غالبًا نصا مسرحيا للاعتراف باهتمامات أو قضايا معاصرة. في القرن العشرين، على سبيل المثال، أعيد تقديم "هنري الخامس" كمسرحية عن الحرب العالمية الثانية، وفيتنام، وأزمة فوكلاند، وبشكل أحدث حربَي الخليج.

---

(١) جان مارسدن marsden: أكاديمية متخصصة في أدب عصر النهضة. بن جونسون Jonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧) : كاتب إنجليزي وممثل.

إذا كانت الدراما تُجسِّد فى تقاليدها النوعية دعوة لإعادة التفسير، يمكن للانتقال إلى أسلوب نوع مختلف أن يشجع على قراءة نص شكسبير من وجهة نظر جديدة أو منقحة. تقدم بشكل رائع المسرحيات المقدمة على خشبة المسرح آراء أوسع عن المشاهد والأحداث أكثر مما تقدمه كاميرا سينمائية أحادية المنظور أو راوٍ رئيسى فى رواية. بشكل لا يمكن إنكاره تكون هناك لحظات فى المسرحية يملأ فيها الفرد الإطار، أثناء مناجاة للنفس على سبيل المثال، لكنها لا تستمر عادة طوال التمثيل. رواية مكتوبة من وجهة نظر معينة يمكن أن تنتحل موقفا راديكاليا فى مسرحية ببساطة باختيار التركيز على شخصية واحدة وتفاعلها مع الأحداث.

يمثل تحول البؤرة فى رؤية الأشياء من منظور مختلف قوة دافعة فى الكثير من انتحال أعمال غير أعمال شكسبير أيضًا، كما نرى فى القسم الثالث من هذا المجلد، ناهيك عما نراه فى روايات مثل "بحر سرجاسو الواسع Wide Sargasso Sea" لجان رايس أو "جاك ماجز Jack Maggs" لبيتر كارى.(١) تروى هذه القصص كلها أو جزءًا منها شخصيات هامشية من قصص تراثية ("جين إير" لشارلوت برنتى" و"التوقعات الكبرى" لتشارلز ديكنز). تعيد رواية "فو Foe" لكوتسى تصوير رواية "روبنسون كروزو" لدانيال ديفو من منظور أنثى غائبة تمامًا عن النص الأصلى. فى كل شاهد من هذه الشواهد ثمة معرفة جوهرية بالهيبو نص، أو المصدر، معرفة حاسمة لاستيعاب انعطافات النص المُعدّ وتحولاته: "يدعونا الهيبر نص إلى الانشغال فى قراءة ترتبط بالعلاقات" (جينيت، ١٩٩٧، [١٩٨٢] : ٣٩٩) تتحقق هذه الانعطافات والتحولات أيضًا فى المثالين اللذين استشهدنا بهما من رايس وكوتسى بتقديم رأى خاص للشخصية الرئيسية فى القصة وميولها. تقدم كريستى ديسمت وروبرت سوير النقطة المثيرة، فيما يتعلق بالانتحال الشكسبيرى، فى أن الاهتمام بدخول النص من منظور شخصية معينة، وبالتالى من زاوية جديدة، يبدو أحيانًا شكلا عتيقا جدا من "نقد الشخصية"

(١) جان رايس Rhys (١٨٩٤ - ١٩٧٩) : كاتبة بريطانية ولدت فى الهند الغربية. بيتر كارى: هامش سابق.

(١٩٩٩: ١٠).[١] لكن هناك أيضًا إساءة فهم متعمدة "للنص الأب" متضمنة فى أن عمليات التنقيح هذه توحي بموقف مُسيَّس من جانب "الذرية" الأدبية أكثر مما يمكن أن يتضمنه مجرد نقد شخصية.

أبدت الروايات والقصائد التى سعت لتجديد شكسبير بالتأكيد اهتمامًا قويا بشخصية الراوى بضمير المتكلم أو القناع الشعرى. لا تنقل "ألف هكتار A Thousand Acres لجين سميلى، على سبيل المثال، فقط الصراع العائلى على التحكم فى الأرض والمشاعر فى "الملك لير" إلى وسط غرب أمريكا فى ثمانينيات القرن العشرين، لكنها تختار رؤية الأحداث من منظور جينى Ginny، الابنة الكبرى لليرى كوك Cook، البطريرك الفلاح الذى يعزز تقسيمه للأرض غيرة وانقساما داخليا فى الأسرة التى تتحدث عنها أحداث الرواية.[٢] إذا كان لِيرِى نظير لير، فقد انعكس جنون الملك هنا فى صورة تتجاوز عته الشيخوخة، وتكون جينى نظيرة جونريل Goneril. بمنح جينى صوتًا متطورًا وتاريخًا شخصيا، يفضح زنى المحارم فى قلب هذه الأسرة المتماسكة، تستطيع سميلى "تجسيد" عنف ما تقترفه جونريل ضد والدها فى المسرحية. إنه مثال لعملية إعادة التقييم التى قدمها جينيت فى "الألواح المسوحة": "يتكون إعادة تقييم شخصية بغرسها ذكرًا أو أنثى- بتحول براجماتى أو سيكولوجى- فى دور أكثر أهمية و/أو "جاذبية" فى نظام قيم الهيبر نص أكثر مما عليه الحال فى الهيبو نص" (١٩٩٧ [١٩٨٢] : ٣٤٣).

إذا كان الوقت المحدود والسطور القليلة لجونريل فى "الملك لير" على خشبة المسرح تقلّل من أفعالها مقارنة بالنسخة الكوميدية التراجيدية الغريبة للنذالة، كما حين

---

(١) كريستى ديسمت Desmet : أستاذة فى جامعة كاليفورنيا. روبرت سوير Sawyer (١٩٦٠ -): كاتب كندى، يكتب قصص الخيال العلمى.

(٢) جين سميلى Smiley (١٩٤٩ -) : روائية أمريكية حصلت على جائزة بوليتزر.

تسجن أختها ريجان فى الصراع لجذب انتباه إدموند جنسيا، تضفى سميلى على أعمال جينى حافزًا مهما، سيكولوجيا وجسديا. تظهر الحبكة السامة على السطح من جديد فى الرواية لكنها تشكل محاولة فاشلة لجينى لصب جام غضبها على أختها روز Rose (ريجان) بسبب علاقة مشتركة مع الجار جيس كوك Cook. تقدم حبكة أسرة كوك مماثلا سرديا للحبكة الثانوية فى "الملك لير"، التنافس بين ابنَى الدوق جلوسيسر Gloucester والعمى الذى يصاب به جلوسيسر فى النهاية. يحدث العمى فى "ألف هكتار" نتيجة لحادث زراعى وليس نتيجة التعذيب الشرير الذى يُشاهَد على المسرح فى دراما شكسبير، وهى إشارة لنقل أحداث المسرحية بالتفصيل. تتعدد دوافع سميلى لتنقيح "الملك لير". شعرت بوضوح بحاجة إلى أن "ترد كتابة" على تقديم شكسبير لشخصيات أنثوية، مثل جورنيل وريجان، بصورة شيطانية، لتتأمل ما قد يكون حافزًا وراء هذا السلوك أو سببًا له، منغمسة فى استرجاع خبرة الأنثى من سرد أساسى يؤلفه ذكور (زابو، ٢٠٠٢: ٦). وهى تكتب أيضًا من منظور أنثوية بيئية فى أواخر القرن العشرين فيما يتعلق بالسياسة التكميلية والاهتمامات البيئية بتلوث الأرض بما يسمى بتقنيات الزراعة التقليدية والأهداف المادية للرأسمالية الحديثة والتجارة (ماثيسون Mathieson، ١٩٩٩: ١٢٧-١٤٤؛ ساندرز، ٢٠٠١: ١٩١-٢١٦).

تبدى رواية مارينا ورنر "اللازوردى، أو رسم خرائط المياه Indigo, or Mapping the Waters" اهتمامًا مماثلا فى استعادة قصة المرأة من نص يتمركز حول الذكر. وتكون البؤرة فى هذه المرة "العاصفة" لشكسبير.[1] تقدم قصة وارنر، التى نتناولها أيضًا فى الفصل الخامس فيما يتعلق بانتحالها لحكاية الجنيات، صوتًا ممتدا لشخصيتين أنثويين هامشيتين فى تلك المسرحية، ميراندا Miranda وساكوركس.

(١) مارينا ورنر Warner (١٩٤٦ -) : روائية بريطانية وكاتبة قصة قصيرة.

إذا كانت ميراندا خاضعة لسيطرة وجود أبيها طوال المسرحية، فإن ساكوركس تُختزَل إلى تعليقات يقدمها الآخرون؛ يتم الحديث عنها فقط، ولا تُرَى أبداً. تمزج رواية وارنر، فى تقنية تشبه تقنية عدد من روايات الانتحال التى نتناولها هنا، تخطيطًا زمنيا مزدوجاً لتصور ميراندا فى القرن العشرين وساكوركس فى أوائل العصر الحديث. إلا أن وارنر، رغم ذلك، تقاوم الخطية المبسطة للتعليق التاريخى. تتحدى "اللازوردى" ثبات مثل هذه التعليقات، معرضة التاريخ لأنماط رواية القصص وتقنيات نصية -textu alities متعددة (يتم تناول الدعامة النظرية لهذه الأفكار عن التقنية النصية للتاريخ أو للتاريخ كقصة بتفصيل أكثر فى الفصل الثامن من هذا الكتاب)، مما يمكِّن من التعبير عن وجهة نظر أنثوية.

يبرز السرد كله قصة سيرافين كيلابرى Killabree، وهى شخصية ترتبط بكل من ميراندا وساكوركس، ومن ثم تسحب الرواية إلى صيغة أكثر دائرية مما تسمح به غائية "التاريخ". وبالتالى تتجسد فى هذا النص التنقيحى قراءة نقدية ما بعد أنثوية وما بعد كولونيالية لمسرحية "العاصفة" (شيدجزوى، ١٩٩٥: ٩٤-١٢٤)، وهو مثال لما سماه ستيفن كونور "إخلاص فى الخيانة"، "مزيد من الارتجال على أصله أكثر من محاولة لترجمته" (١٩٩٦: ١٨٦):[١]

> **إذا كان هذا النوع من التنقيح يهدد السلطة الثقافية للنص الأصلى، فلا يعتبر هذا أبدًا إنكارًا بسيطًا له؛ يجب على النص المنقح دائمًا فى اهتمامه بتنقيحه للأصل، إخلاصه فى الخيانة، أن يخضع لسلطة ملحة هى فى الوقت ذاته خلقية وتاريخية.**
>
> (كونور ١٩٩٦: ١٦٧)

---

(١) ستيفن كونور Connor : أستاذ فى الأدب الحديث فى جامعة لندن.

ليس هناك إنكار بسيط أو رفض لمسرحية شكسبير فى "اللازوردى"، حيث أنها ليست بحال من الأحوال "تنقيحًا" مباشرًا، لكن معتقداتها ومواضيعها تُراجع من خلال عدسة ما بعد الكولونيالية. كما تشير اعترافات وارنر بالجميل لأكاديميين مثل بيتر هولم Hulme فى التصدير، هذه الرواية شاهد آخر على الانتحال الذى يشكله تاريخ النقد.

تقتصر بعض المقاربات أو التقنيات المحددة فى هذا الفصل على الانتحال الشكسبيرى، لكن يبدو من المناسب أن ندعى أن التراث الشكسبيرى كان بمثابة قاعدة اختبار لقرون طويلة بالنسبة لعمليات الإعداد. يقدم تاريخ تنقيح الأعمال الشكسبيرية مؤشرًا ثقافيا على ممارسة الإعداد والانتحال والسياسات المتبعة فيهما. انشغل جزء كبير من الدافع إلى التنقيح بشخصية شكسبير نفسه والبيوجرافيا الخاصة به وسلعته الثقافية. من النصوص السينمائية والدرامية التى تعد وتنتحل شخصية شكسبير "شكسبير عاشقا" (١٩٩٨) إخراج جون مادن ومسرحية إدوارد بوند "بنجو Bingo" (١٩٨٣).[(١)] وتم تناول الانشغالات "بأسطورة شكسبير"، التى تمثلها مثل هذه الأعمال، فى مواضع أخرى (انظر، على سبيل المثال، هولدرنس Holderness، ١٩٨٨)، لكن ما يحظى باهتمام خاص هنا هى الطريقة التى برهنت بها المسرحيات الشكسبيرية بشكل خاص على أنها صالحة للمعدين فى القرن العشرين، مقدمة ما يدعوه جيمس أندريس الأب "التحديات الجمالية" (١٩٩٩: ١٠٧).

يبين تحليل إحصائى لنصوص شكسبير التى تُعَد بشكل منتظم، ومرة أخرى يكون من الضرورى التأكيد على أننا نفكر فى الانشغال الممتد لا التلميح العابر، وجود ثلاث مسرحيات على قمة القائمة: "العاصفة" و"عطيل" و"هاملت". فى حالة "العاصفة" و"عطيل"، نحتاج إلى التطلع إلى الإرث الكولونيالى البريطانى وإلى وظيفة شكسبير فى

---

(١) إدوارد بوند Bond(١٩٣٤ –) : كاتب مسرحى إنجليزى، ومخرج مسرحى وشاعر وكاتب سيناريو.

التعددية الثقافية للمشروع الأدبى فى القرن العشرين بحثا عن بعض الإجابات. عُرِض شكسبير بدون شك كأداة للإمبراطورية، يُدرَّس فى المدارس عبر العالم لتعزيز اللغة الإنجليزية والأجندة الإمبريالية البريطانية. نتيجة لذلك، كثيرا ما تعرض النصوص بعد الكولونيالية التى "ترد" على الثقافة الاستعمارية شكسبير كوسيلة لتحقيق هذا الغرض. هناك أسباب معقدة موضع تساؤل: كمنتجات للبنى التعليمية الاستبدادية والإمبريالية، ويشترك كثير من هؤلاء الكتاب فى الثقافة السائدة التى يسعون إلى انتقادها فى معرفة شكسبير. إذا كان الإعداد يتطلب معرفة سابقة بالمصدر لينجح نظام التماثل والتجاور، كما رأينا فى موضع آخر، فشكسبير مثال ثقافى رائع موثوق فيه، لغة "تفهمها جميعا".

إلا أن هناك نصوصًا معينة تحمل أيضًا حمولة خاصة من المعانى تهتم بالسياسات بعد الكولونيالية. أصبحت "العاصفة" تراثية فى دراسات ما بعد الكولونيالية فى أواخر القرن العشرين، تُسخِّر إذا جاز التعبير فى الأداء والكتابة التنقيحية عن التفكير فى اكتشاف "العالم الجديد"، عالم الأمريكتين، وفى المشروع الإمبريالى البريطانى فى أفريقيا وأماكن أخرى (زابو، ٢٠٠٢). "عطيل" نص يتناول العنصرية فى حواره وتمثيله ويرهن أيضًا على أنه مصدر ثرى للنصوص التى تسعى لتناول توترات المجتمعات متعددة الثقافة فى العصر الحديث. فى انتحال سينمائى للمسرحية سنة ٢٠٠١، "أوه "O، نقل المخرج تيم بليك نيلسون حبكة القصة إلى كلية فى الولايات المتحدة.[1] أودين جيمس Odin James (عطيل) لاعب كرة سلة من الطراز الأول فى فريق الكلية، انهمك فى علاقة عاطفية مع زميلة فى الدراسة اسمها ديزى Dessie . هوجو Hugo الحسود ابن مدرب الفريق. فى المناخ الهش وعالم التنافس فى الرياضة فى الكلية، يجد بليك نيلسون نظيرا كاملا لعلاقات الصداقة

---

(١) تيم بليك نيلسون Tim Blake Nelson (١٩٦٤ –) : مخرج أمريكى، وكاتب ومطرب وممثل.

العسكرية المعقدة والمنافسات فى المسرحية. وليس من قبيل الصدفة أن بدايات أودين، أ. ج.، تذكر بنجم أمريكى رياضى آخر من أصول أفريقية اتهم بقتل زوجته البيضاء، أ. ج. سيمبسون Simpson. باستكشاف القضايا المعاصرة فى الولايات المتحدة بعدسة تنقية تراجيديا شكسبير، يفضح بليك نيلسون بدوره المنافسات الطبقية والعرقية المتضمنة فى نظام التعليم فى الولايات المتحدة. تأخر الفيلم فترة طويلة قبل بداية عرضه جماهيريا نتيجة توازى أحداث سابقة موجودة فى مشاهده مع مذبحة تمت فى عام ١٩٩٩ فى مدرسة كولومبيان الثانوية.(١)

تستدعى محاكمة أ. ج. سيمبسون أيضًا فى تنويعة أخرى حديثة على موضوع "عطيل" تقدم نظرة أمريكية أفريقية على المصدر الشكسبيرى. مع كل مشهد يُصوَّر بالتسجيلات الصوتية لأحداث وخطب سوداء مهمة، مثل خطاب واشنطون لمارتن لوثر كنج، ومالكولم إكس، ولويس فاراخان ومسيرة المليون رجل، ومحاكمة أ. ج. سيمبسون، وجلسات التحرش الجنسى التى تشمل أنيتا هيل وقاضى المحكمة العليا كليرنس توماس، يمتزج فى مسرحية "ثنائى هارلم Harlem Duet" لجانيت سيرس تخطيط ثلاثى للزمن.(٢) مشاهد متجاورة تصور هارلم فى خمسينيات القرن التاسع عشر وستينيات القرن التاسع عشر، أى فى السنوات التى تؤدى إلى الحرب الأهلية

(١) شهدت هذه المدرسة واحدة من أبشع الجرائم فى تاريخ الولايات المتحدة، وقد حدثت المذبحة ٢٠ أبريل ١٩٩٩ حيث قتل ١٢ طالبا ومدرس وجرح ٢٣ آخرين.

(٢) مارتن لوثر كنج King (١٩٢٩ - ١٩٦٨) : رجل دين أمريكى وقائد بارز فى حركة الحقوق المدنية للأمريكان الأفارقة، ويعد أصغر من حصل على جائزة نوبل (حصل على جائزة نوبل للسلام سنة ١٩٦٤). مالكولم إكس Malcolm X (١٩٢٥ - ١٩٦٥) :يعرف فى العربية باسم الحاج مالك الشباز، كان وزيرا أمريكيا مسلما من أصول أفريقية، وخطيبا ونشطا فى مجال حقوق الإنسان. لويس فاراخان Farak-han (١٩٣٣ -) الممثل الدولى لرابطة الأمم الإسلامية. أنيتا هيل Hill (١٩٥٦ -) : أستاذة فى السياسة الاجتماعية والقانون ودراسات المرأة. كليرنس توماس Thomas (١٩٤٨ -) :قاضى أمريكى يرأس المحكمة العليا فى الولايات المتحدة منذ ١٩٩١. جانيت سيرس Sears (١٩٥٩ -) : كاتبة مسرحية كندية وممثلة ومخرجة.

الأمريكية، وفى عشرينيات القرن العشرين، وتسعينيات القرن العشرين التى كانت معاصرة للإنتاج الأول للمسرحية. إنها بمثابة عمل سابق على أحداث مسرحية شكسبير بمعنى أن عطيل الحديث فى هذا النص أستاذ للأدب فى جامعة كولومبيا ترك رفيقته من أجل زميلة بيضاء، مُنَى. يُدعَى المشاهدون إلى "القراءة فى" المستقبل عن هذه الشخصيات التى تستخدم التراجيديا الشكسبيرية كنموذج. منى هى ديدمونة، وكريس ياجو Yago، الزميل الغيور، هو إياجو Iago، ووضع المدرسة الصيفية الذى يقبله عطيل فى قبرص ينذر بشرٍ. المسرحية تأمل معقد فى تاريخ تمثيل السود فى المسرح مثلما هى انتحال ماهر لمسرحية "عطيل": إنها تحكى، على سبيل المثال، أن شخصية منى البيضاء لا تُرى إلا بواسطة صوت ويد متحررين من الجسد فى الأداء. ثمة انقلابات فى الأصل الشكسبيرى، كما فى موتيفات ودوال معروفة مثل المنديل. بالنسبة لفيشلين وفورتير اللذين يضعانها ضمن الأنثولوجيا التى أعداها عن عمليات الإعداد الشكسبيرية: "يبقى نص شكسبير ستارة خلفية مرئية بالكاد (لكنها مهمة رغم ذلك)..." (٢٠٠٠: ٢٨٧). إن إنتاج سيرس مبتكر بشكل مثير حول إيقاعات موسيقية ودوال: له بنية جمالية مأخوذة جزئيا عن موسيقى البلوز والجاز. "ثنائى" العنوان لا يؤدى فقط بمشاركات تلميحية متنوعة فى المسرحية لكن بآلتى التشيلو والكمان. يقوم هذا الإطار الموسيقى بتأكيد مساهمة السود فى الفنون فى الأمريكتين ويؤكد المقاربة الارتجالية، مقاربة سيرس، لنص مسرحية شكسبير. وتكون مقولات هنرى لويس جيتس الابن عن "الدال" مناسبة مرة أخرى (١٩٨٨؛ أندريس الأب، ١٩٩٩: ١٠٧). "العاصفة" و"عطيل" نموذجان تقليديان بالنسبة لأى دارس أو كاتب فيما بعد الكولونيالية؛ إن وجودهما بمثابة لازمة موسيقية فى حد ذاته، برغم تنقيح هذه اللازمة وتجديدها فى كل انعطافة.

لمسرحية "هاملت" أيضًا موضع تراثى فى أى دراسة لاستقبال أعمال شكسبير والانتحال. ولا يرجع ذلك إلى عمليات الانتحال بعد الكولونيالية أو الأنثوية بشكل خاص، برغم أن المسار التراجيدى لأوفيليا Ophelia كان موضع اهتمام كبير من

المعدات، ناهيك عن أنجيلا كارتر، التى تسيطر صورة أوفيليا فى جنونها على رواياتها وقصصها القصيرة (ساج Sage، ١٩٩٤: ٣٢). ما يضع "هاملت" فى مركز التراث الأدبى فى القرن العشرين تأثير فرويد ونظريات التحليل النفسى. كاستكشاف لعقل فى أزمة، برهنت المسرحية على جاذبيتها لكثير من المعلقين، ناهيك عن ت. س. إليوت الذى برهنت مقالاته واهتماماته فى فترة مبكرة من القرن على أنها مؤثرة فى تشكيل دراسة الأدب الإنجليزى واهتماماته.

من الحقائق التى ضخَّمتْ أو عزَّزتْ تراثية "هاملت" أن أمير الدنمرك تصادف أن اعتُبِر ذروة الأدوار لأى ممثل شاب طموح. "هاملت"، بالتالى، بمثابة محكٍّ مهنى كما كانت محكا أدبيا. فى مسار يرتبط بهذه المسألة، ازدهرت عمليات الإعداد السينمائى للمسرحية من تفسير أوليفر Oliver المشبع بفكر فرويد، التمثيل بالأبيض والأسود فى سنة ١٩٤٨، الذى حمل إعلانًا بصوت راوٍ غير مرئى بأنها مأساة "رجل لا يستطيع أن يحسم أمره" (روثويل Rothwell، ١٩٩٩: ٥٩)، مرورا بالتفسير الغوطى لفرانكو زيفيريلى بمذاق تسعينيات القرن العشرين بالنسبة لأفلام الإثارة، إلى ما يعرف بنسخة "النص الكامل" لكينيث براناه (١٩٩٦). وكما ذكرنا فى الفصل الأول، فى سنة ٢٠٠٠ أنتج مايكل ألميريدا "هاملت"، وتدور أحداثها فى منهاتن فى بداية الألفية. تحل القيم المشتركة لأواخر القرن العشرين مكان حبكات مسرحية فى بداية العصر الحديث، وهى حبكات التنافس العائلى والمعارك الحدودية. حلت مكان قلعة إلسينور شركة دنمركية، حيث كلوديوس المدير التنفيذى المناور. فى هذه النسخة هاملت وأوفيليا طالبان، مما يجعل وجود بعض بدائل الحداثة (أو ما بعد الحداثة) الموحية ممكنة بالنسبة للحظات الأساسية فى المسرحية: مُثِّل توزيع أوفيليا للزهور الرمزية فى جنونها بإعطاء صور فوتوغرافية للحدث نفسه؛ صارت "مصيدة الفئران"، المسرحية داخل مسرحية "هاملت"، لقطة سينمائية مصورة على فيلم ١٦ مم قدمها مركز إيثان هوك Hawke، "الأمير" للدراسات الإعلامية. مرة أخرى، لا يمكن تجاهل تأثير تنقية عمليات الإعداد فى تأثيرها على عمليات إعداد أخرى. تكشف دراسة زمنية

عن إعداد أعمال شكسبير كل أساليب التخصيب المتبادل؛ في هذه الحالة، التأثير الذى اعترف به ألميريدا فى إبداع إعداد لمشهد مشترك لمسرحية "هاملت" هو فيلم أكيرا كوروسافا سنة ١٩٦٠، "نبع النوم السيئ "The Bad Sleep Well"، الذى نقل المسرحية إلى بورصة طوكيو للأوراق المالية.(١) ثمة تفاعلات مماثلة يمكن استكشافها بين "رجال محترمون" (١٩٩٠) من إخراج وليم ريلى و"جوى مكبث" (١٩٥٥) من إخراج كين هوز، وقد استشهدنا بهما من قبل، والاثنان تأملات فى عالم الإجرام في "مكبث"، وتبديل جوس فان سنت لمواضع علاقة هال وفلستاف Hal-Falstaff فى "الهنريات Henriad" بشكل رائع فى "إيداهو الخاصة بى "My Own Private Idaho" (١٩٩١) والنسخة السينمائية التى قدمها أورسون ويلز لهذه المسرحيات، "انسجام فى منتصف الليل Chimes at Midnight." (١٩٦٦).(٢)

الإعداد السينمائى جزء مهم من الإعداد والانتحال، يشير باستمرار إلى علاقته بنص (أو نصوص) مسرحى شكسبيرى صراحة، عن طريق العنوان عادة. لكن ثمة مجموعات فرعية أخرى تعرض نصا أصليا بوصفه نقطة انطلاق إبداعية لنص آخر، مختلف تماما غالبا، وهى نقلة كثيراً ما يشير إليها العنوان أيضًا. تتحقق هذه النقلة الإبداعية أحيانا بتقدير استقرائى لحبكة قصة معينة أو مسار شخصية من الأصل، ويتخيلها مرة أخرى فى سياق جديد، تاريخى و/أو ثقافى. تبقى العلاقة بالأصل موجودة ومرتبطة به، لكن يبدو الأمر وكأن رقعة حلت مكان جزء أو جذر تطعيم من النص الأصلى. يُضَم جذر التطعيم إلى شكل نصى جديد، أو سلالة، ليبدع

---

(١) أكيرا كوروساوا Kurosawa (١٩١٠- ؟): مخرج يابانى.

(٢) إيداهو Idaho: ولاية فى شمال غرب الولايات المتحدة. جوس فان سنت Sant (١٩٥٢) : مخرج أمريكى وكاتب سيناريو ومصور ومؤلف. أورسون ويلز Welles (١٩١٥ - ١٩٨٥) : مخرج وممثل أمريكى.

عملا أدبيا جديداً تماماً. أعرض هذه الاستعارات عن الترقيع بوعي تام. ليس فقط لأن شكسبير عرض الاستعارة في "حكاية الشتاء" (الفصل الرابع، المشهد الرابع، ٨٧-٩٧)، لكن جيرار جينيت يستخدم التعبير ذاته ليصف علاقة الإعداد بين الهيبو نص (الأصل) والهيبر نص (الإحياء) (١٩٩٧ [١٩٨٢] : ix) في هذه المقولة عن جذر التطعيم والسلالة وقد جُلبا معا بعملية الترقيع لخلق نبات جديد (أشجار الكمثرى، على سبيل المثال، تنمو دائما على جذور تطعيم السفرجل) وجد الأدب منذ زمن بعيد مصدراً ثريا للاستعارة في تطبيقاتها الخلاقة. ارتبطت سونيتات شكسبير بهذا المجاز عن الترقيع ويجد تصور إليوت للتقاليد والموهبة الفردية نظيرا مثيرا في هذه الممارسة البستانية.

ربما تكون أكثر "رقع" دراما شكسبير تأثيرا مسرحية توم ستوبارد "روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان Rosencrantz and Guildenstern are Dead" (١٩٦٧).[1] تشكل هذه المسرحية قراءة انتحالية لمسرحية "هاملت" لشكسبير، قراءة تحاول تخيُّل قصة خلفية لشخصيتين ثانويتين كانا صديقين سابقين لهاملت ولوردين مرافقين، بمقاربة شبه تهكمية للممارسات المسرحية الأبسوردية التي تزدهر وستوبارد يبدع مسرحيته. المتناص الآخر الواضح لمسرحية "روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان" مسرحية صمويل بيكيت "في انتظار جودو Waiting for Godot" (١٩٥٩).[2] يبدع ستوبارد لورديه المرافقين على صورة مسافرَين متفلسفَين بلا حدود في مسرحية بيكيت، فلاديمير Vladimir وإيستراجون Estragon، ينتظران معظم وقت المسرحية على خشبة مسرح خالية إلى حد بعيد حدوث شيء ما. توضح توجيهات الافتتاحية تجعل هذا الارتباط: "

(١) توم ستوبارد Stoppard (١٩٣٧ -) : كاتب مسرحي إنجليزي.

(٢) صمويل بيكيت Beckett (١٩٠٦ - ١٩٨٩) : روائي وكاتب مسرحي ايرلندي.

يقضى إليزابيثيان الوقت فى مكان لا يرى فيه أحد" (ستوبارد، ١٩٩٠ [١٩٦٧]: ٩). النكتة أن المشاهدين، على عكس روزنكرانتز وجلدنسترن، يعرفون ما سوف يحدث، لأنهم يعرفون نص "هاملت" وبالتالى نتيجته. ولأن روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان بالفعل، حتى قبل أن يبدأ المسرحية؛ نعرف فقط بشكل جيد حبكة الرحلة البحرية وتبديل الخطابات واختفاءها من على خشبة المسرح فى دراما شكسبير. يستثمر نص المسرحية فكرة أن "كل مَخْرج يكون مدخلا فى موضع آخر" (٢٢)؛ نرى روزنكرانتز وجلدنسترن فى "وقت راحتهما" أو لحظات ابتعادهما عن أنظار الجمهور، تكمن السخرية فى أن ابتعادهما عن أنظار الجمهور فى "هاملت" هو ظهورهما على خشبة المسرح فى هذه المسرحية. لا يفرض ستوبارد ببساطة مواضيعه فى إطار شكسبيرى، إنه يجد فى كثير من المناسبات سابقة لقراراته الدرامية فى السلف الشكسبيرى. كثيراً ما بدأت المسرحيات الإليزابيثية واليعقوبية، على سبيل المثال، بلوردات مرافقين يتناقشون (انظر، على سبيل المثال، "أنطونيو وكليوباترا" أو "الملك لير")، وتهتم مسرحية "هاملت"، مثل مسرحية "روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان"، بمواضيع المراسيم المدمَّرة، "طقوس معوقة" (شكسبير، ١٩٩٨: الفصل الخامس، المشهد الأول، ٢١٤)، وميتامسرحية (سيل Sale، ١٩٧٨: ٨٣).

إلا أن مسرحية ستوبارد، رغم ذلك، مؤثرة إلى حد بعيد من حيث أنها تختار مراجعة هاملت من الخطوط المسرحية الجانبية، من الحواف، ويعيون الشخصيات الثانوية. وهذا يعمل على إبقاء "هاملت"، وخاصة صورة الأمير، عبثية. تكون هناك مظاهر وأحداث وشخصيات من مسرحية شكسبير مرئية على خشبة المسرح طوال عرض دراما ستوبارد، لكنها هُمِّشتْ غالبًا واختُزِلتْ بشكل خلاق إلى جزء صغير صامت أو بلا معنى. ونتيجة لذلك يُختزَل "بطل" المسرحية إلى شخصية هستيرية مضحكة إلى حد ما. وقد وصف كثير من النقاد هذا بأنه تمرين فيما بعد الحداثة، والتشظى، ومحو الألفة، والإزاحة كما تفعل بواحد من أكثر النصوص تراثية فى الأدب

الإنجليزى والثقافة الأوروبية؛ ويعتبرها روجر سيل عملية نزع للطابع السياسى (١٩٧٨: ٨٣).[١]

رؤية الأمور من الهامش، أو حتى بعيداً عن أنظار المشاهدين، وآراء الشخصيات حافز مشترك فى الكثير من عمليات الإعداد والانتحال. والدراما تتجدد فى شكل قصة نثرية وجد نظير مثير للمناجاة الدرامية فى صورة راوٍ بضمير المتكلم. تلفت قصة ما بعد الحداثة، بالاستثمار فى إلقاء الضوء على صيغ السرد غير الجدير بالثقة، الانتباه إلى الانحراف فى نقطة الأفضلية هذه، لكن هذا المنظور المنحرف فى تنقيح دراما شكسبير يسمح أيضاً بالقدرة على رؤية الأشياء من منظور شخصية معينة. ينجذب الروائيون باستمرار إلى فكرة رؤية الأشياء من منظورِ شخصيةٍ مهمشة أو محرومة من حقوقها فى المسرحية الأصلية نتيجة الوضع الاجتماعى أو النوع أو العِرْق. وتكون الغاية الأيديولوجية للمنظور المنقَّح حتمية غالبا نتيجة لذلك، وكما برهنا بالفعل، فإن الكثير من عمليات انتحال أعمال شكسبير لا تحفزها فقط الرغبةُ فى أن تنسب للحافز، كما فى مثال الراوى بضمير المتكلم (غير الجدير بالثقة) فى "ألف هكتار" لسميلى، لكن يحفزها أيضًا التعهدُ السياسى. تظهر الاهتمامات النظرية لما بعد الكولونيالية والنزعة الأنثوية ونظرية الشذوذ، أو انصهار قوى لها كلها، فى الكثير من عمليات الإعداد لأعمال شكسبير.

يشير الروائى الأمريكى المعاصر جون أبدايك فى كلمة ختامية فى "جرترود وكلوديوس "Gertrude and Claudius" (٢٠٠٠) إلى أن إدراكًا متجدِّدًا "للشخصيات البعيدة عن أنظار المشاهدين" فى "هاملت"، مستمدا من رؤية نسخة سينمائية لبراناه

(١) محو الألفة: defamiliarization مصطلح كثيرا ما يستخدم فى البنيوية والنظرية الشكلية الروسية ليصف عملية جعل شىء ما غير أليف، خاصة فى الأدب. وكثيرا ما يستخدم لوصف العمليات المسرحية فى نظرية بيرتولد بريخت عن verfremdungseffekt أو "تأثير الاغتراب" (كونسيل Counsell، ١٩٩٦: ١٠٣). ويرتبط أيضًا بتصور سيجموند فرويد عن unbeimlich أو "uncanny" أو "الألفة الغريبة" (١٩٦٣ [١٩١٩]) (المؤلفة).

(١٩٩٦) عن المسرحية، كان المحرض على إبداع روايته.[١] لا يختار الكتابة من منظور شخصية أساسية لكن نصه يتعاطف مع وضع أم هاملت، جرترود، التى تزوجت أخا زوجها الذى قتل زوجها. يحقق أبدايك هذه المقاربة المتعاطفة بالإطار الزمنى، وهو فى القسمين الأولين من روايته بمثابة عمل سابق على مسرحية شكسبير. نرى كيف أن جرترود الشابة، أو جروثا Gerutha كما تُدعَى فى الجزء الأول من الرواية، وهى مسألة سوف نعود إليها، أُخضِعتْ لطموحات عائلية من أبيها عند اختيار الزوج: "وسأكون غنيمة فى عملية تبديل" (أبدايك ٢٠٠٠: ٥). يثبت زوجها، هُرْونديل Horwendil الجوتى، أنه محارب ملتزم ومحب فظ.[٢] بهذه الطريقة، يبرر أبدايك الحافز وراء زنى جرترود وهو ليس موجوداً فى سابقتها الشكسبيرية. وهذا التبرير للحافز بدوره يدفع القارئ أو يشجعه على الاستجابة بتعاطف وفهم لورطة جرترود حين يغويها الاهتمام الرقيق لأخى هُرْونديل، فينج Feng.

تطرح التسمية المتنوعة والمختلفة فى رواية أبدايك فى حد ذاتها عدداً من النقاط المهمة. للرواية بنية ثلاثية، ومع أن الأحداث التى تُصوَّر فى كل قسم تتواصل بترتيب زمنى، تتغير أسماء اللاعبين الرئيسيين فى كل قسم. تستمد أسماء الأبطال فى الجزء الأول من أسطورة "هاملت" القديمة كما ذكرت بالتفصيل فى كتاب سكسو النحوى "تاريخ الدنمرك Historia Danica" جروثا، هُرْونديل الجوت، فينج أخوه، كورامبيس Corambis، وأمليث Amleth.[٣] وتستمد فى الجزء الثانى من كتاب فرانسوا دى بليفورست "تواريخ تراجيدية Histoires tragiques" (باريس، ١٥٧٦): جروث Gerothe، وهُرْفنديل Horvendile، وفينجون Fengon، وكورامبيس، وهامبليت

(١) جون أبدايك Updike (٩٣٢ - ٢٠٠٩) : روائى أمريكى وكاتب قصة قصيرة وناقد.

(٢) الجوت the Jute : شعب جرمانى غزا بريطانيا فى القرنين الخامس والسادس.

(٣) سكسو النحوى Saxo Grammaticus (١٥٢٠ - ١٥٨٣) مؤرخ دنمركى.

Hamblet.[1] لا نصادف التسمية الشكسبيرية المألوفة إلا في الجزء الثالث والأخير: جرترود، والملك هاملت، وكلوديوس، وبولونيوس، وهاملت. يضيف أبدايك طبقة نصية أخرى يدعى فيها بولونيوس كورامبيس في طبعة الكوارتو لمسرحيات شكسبير. هذا التغير في الأسماء مؤشر إلى أن لمسرحية "هاملت" كثير من الأصول والمصادر النصية وأن مسرحية شكسبير جاءت متأخرة تمامًا في طابور الإعداد والتفسير. دراما شكسبير تنويعة على تيمة أقدم يؤكدها قرار أبدايك باستهلال كل قسم بالجملة ذاتها: "كان الملك غاضبًا". مثل "تنويعات جولدبرج" لباخ، كما رأينا في الفصل الثاني، تُعطَى لنا النغمة الأساسية (أو الحبكة في هذه الحالة) التي تأملها كثير من المُعدِّين وقدموا تنويعاتهم النصية الخاصة.

تحدى أبدايك بشكل فعال أية قراءة ثابتة أو مستقرة للنص المسرحي التراثي الذي كتبه شكسبير؛ يبرر المصدر النصي الغني تأمله في الحافز وراء أحداث المسرحية. ينتهي الجزء الثاني من "جرترود وكلوديوس" بقتل أخ لأخيه وهو ينام في بستان، وهو حدث يذكره في فلاش باك الشبحُ في "هاملت" (الفصل الأول، المشهد الخامس، ٥٩-٧٩). تقدم الأحداث في الجزء الثالث، كما تقدم الأسماء، للقراء دلالة أكثر ألفة. نصادف اقتباسًا مباشرًا من نص المسرحية، كما نصادف أحداثًا معروفة، ناهيك عن احتفالات البلاط بالزواج "المتعجل جدا" لجرترود وكلوديوس والتوريات المدمدمة لهاملت" (٢٠٨) استجابة للأداء المحْكم لعمه لأداء واجب الرعاية أمام رجال بلاط إلسينور. لكن، كما يلاحظ القارئ المتيقظ، يحدث هذا فقط الفصل الأول من "هاملت" الذي نراه في الجزء الأخير من هذه الرواية: يكمن الكثير في المقدمة. الزخم التراجيدي هو ما يغذي مخيلة القارئ وتوقعه في التمييز بالتضاد عن مخيلة كلوديوس وتوقعه: "بزغ عصر كلوديوس؛ سيسطع في حوليات الدنمرك. ربما يمكث باعتدال

---

(١) فرانسوا دي بليفورست Belleforest (١٥٣٠ – ١٥٨٣) : كاتب فرنسي وشاعر ومترجم من عصر النهضة.

حفلاته عقداً على العرش. سيكون هاملت فى الأربعين، العمر المثالى، حين يصل إليه التاج. ينجب هو وأوفيليا ورثة ملكيين يصطفون مثل البطات الصغيرة... أفلتَ منها. سيكون كل شىء على ما يرام" (٢١٠). التعبير الأخير تلميح لمشهد صلاة كلوديوس فى المشهد الرابع من الفصل الثالث من "هاملت" ("ربما كل شىء على ما يرام"، الفصل الثالث، المشهد الرابع، ٧٢)، مع أن القارئ المتيقظ يلاحظ التحول من الصيغة الاحتمالية إلى صيغة التأكيد (فى غير موضعها). التجاور الآخر للإطار المرجعى الشكسبيرى مع المصطلح المعاصر فى الولايات المتحدة ("أفلت منها") يشير إلى تلاعب مقاربة أبدايك مع مصادره المتعددة.

ترتبط ضمنيا عمليات الإعداد السينمائى لمسرحية "هاملت" وعمليات الانتحال التى قام بها ستوبارد وأبدايك، التى ناقشناها هنا، بسابقتها الشكسبيرية، لكن الانتحال كما رأينا فى الفصل الثانى، لا يحتاج دائما إلى الإشارة إلى علاقات التناص بهذه الصراحة. يمكن لعمليات الانتحال أن تمثل أو توحى بمجال من العلاقات يتراوح من "الاحتكاك المباشر إلى الاستغراق غير المباشر" (ميولا Miola، ١٩٩٢: ٧). هناك، بالتالى، عمليات إعداد تستمد قدراً معينا من الزخم الكوميدى أو زخم المحاكاة من علاقاتها بمسرحية "هاملت". ربما يكون "الولد همبل Humble Boy" لشارلوت جونز (٢٠٠١) مثال عملى مفيد.[1] وهى مسرحية عن فيزيائى فلكى من كمبريدج، فليكس همبل Humble، تعرض لصدمة نتيجة موت أبيه، وانزعج من علاقة أمه برجل آخر. تعزز الهواية المتأخرة لوالد فليكس، هواية تربية النحل، الكثير من التوريات على هذين السطرين المركزيين من "هاملت": "أكون أو لا أكون" و"ليكن"؛ الكلمات الأخيرة من سطر الختام فى مسرحية جونز. هناك أيضا عمليات انتحال حيث يصور نص المسرحية ما دعاه روبرت ميولا بشكل صائب "المصدر العميق" (ميولا، ١٩٩٢: ٧)؛

(١) شارلوت جونز Jones : كاتبة مسرحية وممثلة بريطانية.

تبدو "بعد دائما" لجراهام سويفت و"أمير درب الطرف الغربى The Prince of West End Avenue" لألن إزلر متلائمتين مع هذه الفئة.[1]

فى رواية سويفت راو بضمير المتكلم يميل للتأمل الذاتى بعمق، يُحاصَر بانتحار أبيه (المفترض) وزوجته، وتنتابه أفكار انتحارية؛ وهذا فى حد ذاته يقدم توازيا مع البطل الذى يميل للتأمل الذاتى عند شكسبير: "لفترة طويلة من حياتى... تخيلتُ نفسى- بشكل سرى، بشكل صلف، بشكل مناسب، بشكل منحرف- مثل هاملت. وأنت تعرف تماما شخصا بميوله" (سويفت، ١٩٩٢: ٤). يقدم أسلوب السرد نظيراً آخر للمناجاة المتعددة التى تقدم تحليلا للذات فى المسرحية كما تشير للخط الرفيع بين الحقيقة والابتكار. الراوى باحث أكاديمى اسمه بل أنوين Unwin، لا نعرف اسمه إلا فى منتصف الرواية، دليل على مدى اتحاد حياته وشخصيته بما حوله. برغم شكوكه الذاتية المعوِّقة، متحدة بحقيقة أن بحثه الأكاديمى يعتمد على رعاية زوج أمه، يبحث أنوين فى مذكرات عائلية ترجع إلى خمسينيات القرن التاسع عشر. تسجل هذه المخطوطات الأزمة فى الولاء التى شعر بها جده ماتيو بيرس Pearce، وقد ضحى، فى أعقاب نظرية النشوء والشكوك التى أثارتها بشأن الفهم الدينى للعالم، بزواجه وحياته الأسرية ووصل إلى هذه الحالة المتنامية من "الكفر". نتناول فى الفصل السابع، سلسلة روايات تجد مادتها الأصلية فى الخمسينيات والستينيات من القرن التاسع عشر وما يمكن أن يسمى اللحظة "الداروينية". نشر تشارلز داروين "أصل الأنواع The Origin of Species" فى ١٨٥٩ يتم الاستشهاد بنص داروين بشكل مباشر فى "بعد دائما". فى العمل مع هذه المادة بالإضافة إلى متناصات شكسبير- تلمح قصة "بعد دائما"، بالإضافة إلى "هاملت"، إلى "عذاب الحب الضائع" و"أنطونيو وكليوباترا" فى لحظات حاسمة - يبجل سويفت اهتمام القصة فى أواخر القرن العشرين بتأثير داروين. بؤرة خاصة من بؤر تناص سويفت هى تجديد ما بعد الحداثة الذى قام

(١) ألن إزلر Alan Isler (١٩٣٤-) : روائى أمريكى.

به جون فولز للرواية الفيكتورية، "امرأة الضابط الفرنسى The French Lieutenant's Woman"، وقد صورت، مثل "بعد دائما"، جيولوجيا فى خمسينيات القرن التاسع عشر يعمل فى لايم رجيس (نناقش رواية فولز فى الفصل السابع).[1] سويفت، كما رأينا فى الفصل الثانى، كاتب يدرك بعمق أسسه الأدبية، وقصصه غارقة فى شكل بارع ومنتشر من التلميح والإعداد. يبدو أنه يشجع هذا الوصف للتقنية السردية بتحليل بيل أنوين لبحث أكاديمى كمزيج معقد من الحقيقة والفرضية، وإتمام المادة المتاحة: "لنقرأ بين السطور" (٢١١). كثيرًا ما يُتضمَّن الانتحال فى قراءة ما بين السطور، مقدما نظائر أو ملاحق للمتاح فى نص أصلى، ولافتًا الانتباه إلى ثغراته وحالات غيابه. عنوان سويفت عنوان نكمله حتما بكلمة إضافية غائبة وتصوُّر: (بعد) سعيد (دائما).

تساعد أيضا الثغرات فى السرد على تحديد العمليات النصية المعقدة فى رواية ألن إزلر "أمير درب الطرف الغربى"، وهى رواية تعترف بسخرية بدينها لمسرحية "هاملت" فى ذلك العنوان العاطفى أو الطباقى بتعمد. تدور أحداثها فى نيويورك فى حضانة يهودية ويحكيها راوٍ آخر من رواتنا الذين يتحدثون بضمير المتكلم، رواتنا غير الجديرين بالثقة، أوتو كورنر Korner. يقدم السرد كمذكرات أو اعترافات، برغم أن الكثير من البوح، الذى يأتى بأسلوب يشبه إلى حد ما أسلوب السرد الدائرى لأنوين فى "بعد دائما"، يُحجَب حتى قرب النهاية، برغم ادعائه: "أريد أن أقدم السجل التاريخى مباشرة" (إزلر، ١٩٩٦: ٢). سرد كورنر ممتلئ بالكبت والتملص. مثل أنوين (وهاملت)، تسيطر عليه أشباح الماضى، ناهيك عن ذكريات الهولوكوست، لكن هناك الهلع والأنانية فيما يبدو أنه تصميمه على وضع نفسه فى مركز الأحداث التاريخية فى القرن العشرين. نعرف أنه قابل لينين وجويس، وأنه المؤسس المنسى، وإن يكن

(١) جون فولز Fowles (١٩٢٦ – ٢٠٠٥) : روائى إنجليزى. لايم رجيس Lyme Regis : بلدة ساحلية فى انجلترا.

بالصدفة، للحركة الدادية، وأنه يحمّل نفسه حتى مسئولية موت اليهود في معسكرات الاعتقال النازية.[1] ذلك لأنه فشل في أن يرى إلى أين تسير الأمور في ثلاثينيات القرن العشرين فأقنع أسرته بالبقاء في برلين. وبدون شك أدى رفضهم المغادرة إلى اعتقالهم وبالتالي موت زوجة كورنر وابنه، وبعد ذلك انتحار أخته لولا Lola؛ لكن القارئ يتساءل إلى أي مدى يمكن أن يتحمل مسئولية كل اليهود الألمان الذين اختاروا البقاء في وطنهم في وجه الفاشية الناشئة.

استجابة القارئ لكورنر مزيج غريب من التعاطف وإدراك لأنانيته العميقة أيضًا. الأنانية، الرغبة في وضع نفسه في مركز الأشياء، مفهومة عموما في علاقة تناص الرواية مع "هاملت". في إحدى التلميحات الساخرة في الرواية، يقدم من بلغوا الثمانين في وطن الإقامة على المسرح نسختهم الخاصة من "هاملت"، مسرحية في الرواية إذا جاز التعبير. وهذا يشجع سلسلة كاملة من المقارنات الكوميدية والتجاورات المتنافرة بشكل غريب: أوفيليات مسنات، على سبيل المثال، ناهيك عن الكثير من الأصداء اللغوية الساخرة. في شاهد يُختزَل "بحر" هاملت "من المشاكل" من مناجاة "أكون أو لا أكون" (الفصل الثالث، المشهد الأول، ٥٨-٩٠ [٦١]) إلى إمساك أوتو، مثال آخر للإسفاف المركزي في تقنية هذه الرواية: "مشاكلي، على ما يبدو، ربما تُحَل بفاليوم، باسط عضلات، وبثمار مطبوخة حتمًا" (٢١٦). إلا أنه بالنسبة للسخرية الكوميدية، ثمة نص ثانوي مهم بعمق بالنسبة لهذا الانتحال اليهودي لمسرحية "هاملت"، نص ثانوي حيث أشباح التاريخ العام كلها فاترة وحقيقية.

تساؤلنا، كقراء، عن إصرار أوتو على وضع نفسه في مركز هذا التاريخ العام يتحول جزئيا بهذا الموقف إلى تراجيديا شكسبير وإلى فهمنا لها. يريد أوتو أن يلعب دور هاملت في إنتاج دار الحضانة: "في أمير الدنمرك الأول أرى الكثير من

---

(١) الحركة الدادية Dada movement : حركة في الفن والأدب في أوروبا (١٩١٦-١٩٢٣) سخرت من القيم الجمالية والثقافية التقليدية وأنتجت أعمالا تتميز بالهراء والمحاكاة الساخرة والتنافر.

نفسى" (٤٤). إنه يُطرَح بدايةً نتيجة لغمه باعتباره الشبح بشكل ربما يناسب شخصًا تحاصره إلى حد بعيد ذكرياته الخاصة. ونتيجة موت الأعضاء الآخرين فى العرض، "يُرقَّى" إلى حفار القبور الأول. استجابته أن يجعل دور حفار القبور مساويا لدور الأمير: "صانع القبور والأمير وجهان لعملة واحدة" (٩٨)؛ ولماذا لا نقول إن صانع القبور هو الذى يقود هاملت إلى هويته؟" (٩٩).

لقراءة كورنر لمسرحية "هاملت" وفهم وضعه الخاص فى التاريخ والمجتمع، سواء كان حقيقيا أم شيئًا آخر، مرجع آخر متناص، علاقة يستشهد بها مباشرة: "كما يعبر بروفروك Prufrock: لستُ الأمير هاملت، ولم أنوِ أن أكون" (٢٢). التلميح لقصيدة ت. س. إليوت "أغنية حب ج. ألفرد بروفروك"، وفيها يتأمل المتكلم العجوز فى المونولوج الدرامى الذى يقدمه إليوت دوره الخاص فى المسرح الاجتماعى بمقارنة مع الشخصيات الدرامية dramatis personae فى "هاملت" والدراما الشكسبيرية الأخرى: "لا! لستُ الأمير هاملت، ولم أنوِ أن أكون؛ / أنا لورد تابع..." (١٩٦٩: ١٦). على السطح، كما مع إعلان كورنر، يوجد هنا انسحاب إلى دور هامشى. إلا أن القارئ الملم تمامًا بقصيدة إليوت والدراما الشكسبيرية يمكن أن يتأمل ويتوصل إلى نتيجة مختلفة تماما بشأن تواضع بروفروك ظاهريا. لأن الدور الذى ينسبه لنفسه فى النهاية ("الأحمق تقريبا أحيانا Almost, at times, the Fool) يمكن أن يعتبر، من منظور شكسبيرى، محوريا. اختيار إليوت حرف F الكبير فى بداية كلمة أحمق Fool حاسم؛ ينسب بروفروك لنفسه دور المعلق الحكيم. ما تظهره قراءة لرواية "أمير درب الطرف الغربى" باعتبارها انتحالا لمسرحية "هاملت" ليس فقط المادة الكوميدية الساخرة فى السرد، التى تتحقق كما يقال بعملية إسفاف وتجاورات فاسدة، لكنها تظهر أعماقًا جديدة لانعطافات سرد كورنر وإدراكه للذات وتعقيداتهما.

تصبح دراسات إعداد أعمال شكسبير وانتحالها وسيلة معقدة لقياس العمليات المتعددة للتأمل والتنقية وتسجيلها. كما هو الحال مع مجموعة نصوص ما بعد الكولونيالية التى جاءت استجابة لمسرحية "العاصفة" ومسرحية "عطيل"، كثيرًا ما تكون

عمليات الانتحال فى ديالوج مع عمليات انتحال أخرى بقدر ما تكون فى ديالوج مع النص الشكسبيرى الأصلى. وربما يكون هذا جوهر الأنماط الأدبية الأصلية: تعنى قابليتها للتنقيح أنها نصوص متدفقة باستمرار، ومتحولة باستمرار فى عملية الإعداد وإعادة الحكى. إنها تمثل وتعيد تمثيل فعالية القص، وقد قدم شكسبير بعض أكثر القصص ألفة فى الثقافة الغربية. وهذا هو الحال أيضا مع الشكلين الأدبيين اللذين نتناولهما فى الفصلين التاليين: الأسطورة وحكاية الجنيات.

الفصل الرابع

"إنها قصة بالغة القدم": الأسطورة والمسخ

تمثل ميثولوجيا ثقافة ما هيكل قصصها التقليدية. يعتمد الأدب الأسطورى، على العمليات المستمرة لإعادة التفسير فى سياقات جديدة ويحرض عليها غالبًا، وهى عملية تجسد حقيقة فكرة الانتحال. فى مقدمة هذا الكتاب، تناولنا بالفحص استثمار جويس للبنى الأسطورية فى "عوليس" لاستدعاء مواضيع قديمة قدم الزمن، عالمية غالبًا، بجانب قضايا فى السياسة واللغة خاصة بزمان ومكان. ويبدو أن الأسطورة تستسلم لهذه الخطة المزدوجة فى الاستثمار. وكما يؤكد رولان بارت فى "أساطير Mythologies": "السمة الأساسية للتصور الأسطورى قابليته للانتحال (١٩٩٣ [١٩٧٢]: ١١٩) يرى بارت هذه العملية فى علاقتها بميتالغة تتواصل عبر الأجيال والثقافات: "يتكون الكلام الأسطورى من مادة عولجت بالفعل لتصبح مناسبة للتواصل..." (١١٠)، لكنها تُنقَل باستمرار إلى جغرافيا اجتماعية وثقافية جديدة فى كل حالة من حالات الإعداد والانتحال؛ ويستحضر مثالا خاصا عن شجرة ذُكِرتْ فى نص؛ تمثل الشجرة فى السياق الأدبى، بدون شك، موضوعا عبر ثقافى وعبر تاريخى، لكنها أيضًا محملة بمعنى موضعى وخاص طبقا "لجغرافيتها الاجتماعية" كما يقول بارت؛ الشجرة "معدّة لنوع من الاستهلاك" (١٠٩)، وهذه فى الحقيقة حال كل الأساطير.[١] يبرهن هذا الشكل من الإعداد والنقل والوضع فى

---

(١) ميتالغة metalanguage : اللغة التى تدرس العلاقة بين اللغة والظواهر الثقافية الأخرى.

سياق جديد، في رأى بارت، على أنه أسلوب رحب وليس أسلوبًا مختزلا؛ يرى أن الأساطير "تنضج" وهي تنتشر (١٤٩). ويعبر جينيت في هذا السياق عن مفهوم الإفاضة، عارضًا الدراما الكلاسيكية كمثال خاص (١٩٩٧ [١٩٨٣] : ٢٦٢). ويؤكد على أن أصول الدراما التراجيدية كانت تجدد بعض الأساطير الشائعة.

انتحل كل جيل جديد من صناع القصة نماذج وأطرًا أسطورية مألوفة لأغراض قصصية. حتى الكُتَّاب، من أمثال أوفيد واسخيلوس ويوريبيدس، الذين نرى أنهم مصدر الكثير من انتحال الأسطورة في الأدب والسينما المعاصرين، كانوا أنفسهم يعيدون صياغة تقاليد أسطورية سابقة.(١) لكن الأسطورة لا تُنقل أبدًا جملةً إلى سياقها الجديد؛ تتعرض لعمليات مسخ خاصة أثناء ذلك. تُستدعَى الأسطورة باستمرار وتُبدِّل وتُجدَّد عبر الثقافات وعبر الأجيال. لنستشهد ببارت مرة أخرى: "ليس هناك ثبات في مفاهيم أسطورية: يمكن أن تأتي إلى الوجود فتتبدل وتتحلل وتختفي تمامًا" (١٢٠). تلمِّح كل هذه الأوصاف والأساليب النقدية إلى عملية مسخ الإعداد وتحوله: يؤدى المصطلح وظيفته حرفيا كما يؤديها مجازيا. ربما لا يدخشنا بالتالي أن يثبت أوفيد، المؤلف الأصلي لقصص عن المسخ والتحول، أنه مصدر غنى بشكل خاص للروائيين المعاصرين والشعراء وكُتَّاب المسرح والمخرجين. كما يوضح هذا الفصل، نصوصه المعقدة والمهجَّنة نوعيا، مثل "مسخ الكائنات" و"هيروديس Heroides"، والتي تمزج بوعي بين الكوميدي والتراجيدي، فاتنة للأوجه التجريبية والميتاقصصية في الكثير من كتابة الحداثة وما بعد الحداثة.(٢) وكما تشير أمثلة من كُتَّاب مثل سلمان

---

(١) أسخيلوس Aeschylus (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م.) ويوريبيدس Euripides (٤٨٠ – ٤٠٦ ق.م.): كاتبان مسرحيان يونانيان.

(٢) مسخ الكائنات: Metamorphoses الكتاب ترجمه إلى العربية ثروت عكاشة وقد حقق الكتاب نجاحا واسعا في ترجمته العربية ونشر عددا كبيرا من المرات، وهنا أجدني مضطرا لاستخدام العنوان كما ترجم إلى العربية، وأترجم الكلمة نفسها إلى المسخ حين لا تكون الإشارة إلى عنوان كتاب أوفيد. الميتاقصصية metafictional : الميتاقصة قصة تتناول، بشكل هزلي غالبا، كتابة القصة وتقاليدها.

رشدى وكيت أتكنسون، تقدم قصص أوفيد عن المسخ نموذجًا للفنانين والأيديولوجيين، وعملية الإعداد والمراجعة؛ إضافة إلى أن هناك قصصًا معينة من أعمال أوفيد، مثل قصة أورفيوس الشاعر الموسيقى وحبيبته الهالكة أورديس، تثبت أنها قدمت مخزونا قويا للفنانين المجددين، جاذبة مجموعة متنوعة مثل المخرج باز لورمان والروائى جراهام سويفت.(١)

المسخ الحديث:

نتذكر باستمرار أن كتابة ما بعد الحداثة شكل يُطلَب فيه من القارئ أن يكون على وعى بمؤلف العمل وبالحيلة المستخدمة فى العمل. لا جديد فى هذا، كما تشير أية قراءة لأوفيد. يشد أوفيد فى "مسخ الكائنات" انتباهنا باستمرار إلى دور الراوى: الكثير من أشهر حكاياته عن المسخ والتحول، كما فى حالة بيجماليون، وفينوس وأدونيس، وليدا Leda وسوان Swan، ودياناDanae والدش الذهبى، قصص مُدْرجة ضمن قصص، محتواة فى القص أو الغناء أو النسيج المعقد الذى يقدمه أورفيوس وأراكن وآخرون.(٢) تيسر عمليات انتحال الأساطير وسيلة للمؤلفين المعاصرين للقيام بفحص واعٍ للعملية الفنية. لكن حكايات أوفيد عن تحول الشكل وتغيُّره قصص كثيراً ما تحدث تحت ضغط أحداث معينة مثل محاولة اغتصاب أو أسى شديد، وتجد أيضاً متوازيات مناسبة فى الكثير من مواضيع هؤلاء الكتاب أنفسهم واهتماماتهم. تجتذب الأسطورة أحداثًا من سياق الحياة اليومية إلى عالم الآلهة وما فوق الطبيعة، والاستثنائى بمعنى الكلمة، ولهذا السبب أثبتت أنها مصدر جذاب، وبشكل خاص

---

(١) سلمان رشدى (١٩٤٧–): أحمد سلمان رشدى، روائى بريطانى هندى، حصل على جائزة البوكر سنة ١٩٨١.

(٢) أراكن Arachne: فى الميثولوجيا الإغريقية عذراء حولتها أثينا إلى عنكبوت لأنها تحدتها.

لكُتَّاب الواقعية السحرية، مثل رشدى وجبريل جارسيا ماركيز، الذين يسعون إلى رفع الحدث العادى إلى فضاء احتمالية أعظم. ليست الواقعية السحرية، أو الانتحال الأسطورى، إنكاراً للقضايا الاجتماعية الواقعية: تقترح أليسون شاروك أنه، برغم أن مواضيع الأسطورة تتناول الأرباب والربات وعوالم أخرى غير عالمنا، إلا أنها الأسطورة "توفر فضاء... لفحص القضايا العائلية..." (هاردى Hardie، ٢٠٠٢: ١٠٥).[1] بالإضافة إلى تعزيز انطلاقات الفنتازيا المرتبطة بالواقعية السحرية، تُعرَض الأسطورة لمناقشة أكثر المواضيع ألفة: الأُسَر؛ الحب؛ الآباء والبنات.

أثبت هذا المزيج القوى من الاستثنائى واليومى أنه جزء من الافتتان بمجموعة من انتحال أعمال أوفيد فى العقود الأخيرة. ساهم شعراء، منهم سيموس هينى وسيمون أرميتاج وكارول أن دوفى وتيد هوز (الذى واصل كتابة عمله الطويل "حكايات من أوفيد Tales from Ovid" فى ١٩٩٧)، فى أنثولوجيا "بعد أوفيد After Ovid" (١٩٩٤)؛ كتب كُتَّاب من أ. س. بايت وجويس كارول أوتيس إلى الكاتب الهولندى سيز نوتبوم قصصاً قصيرة عن "مسخ أوفيد Ovid Metamorphosed ٢٠٠٠: ٧٢-٧٧).[2] يجلب الكثير من هذه النصوص إطار المرجع الأسطورى إلى الأرض بمعنى الكلمة. إن إعادة قص أوتيس لموت أكتيون فى "أبناء أنجيوس ماك إليستر The Sons of Angus MacEl-ster"، على سبيل المثال، تسرد وفاة بطريرك كيب بريتون العنيف؛ فى هذه النسخة

---

(١) أليسون شاروك Alison Sharrock: أكاديمية إنجليزية. جبريل جارسيا ماركيز Márquez (١٩٢٧ -) : كاتب كولومبى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٢.

(٢) سيموس هينى Heany (١٩٣٩ -) شاعر ايرلندى، حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٩٥ - سيمون أرميتاج Armitage (١٩٦٣ -) : شاعر بريطانى وكاتب مسرحى وروائى. كارول أن دوفى Duffy (١٩٥٥ -): شاعرة اسكتلندية وكاتبة مسرحية. تيد هوز Hughes (١٩٣٠-١٩٩٨) شاعر إنجليزى. بايت A. S. Byatt (١٩٣٦ -) : روائية وشاعرة إنجليزية، حصلت على جائزة البوكر. جويس كارول أوتيس Oates (١٩٣٨ -) كاتبة أمريكية، تكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر. سيز نوتبوم Noote-boom (١٩٣٣ -) : كاتب هولندى.

تكون كلاب الصيد التى تمزق أكتيون إربًا فى هيئة أيل هم أبناء أنجيوس ماك إليستر ناهشين جسد أبيهم السكران فى الحظيرة بعد أن اعتدى على أمهم (تيرى Terry، ٢٠٠٠: ٧٢-٧٧).[١] "مسز ميداس Mrs. Midas" عند كارول أنْ دوفى ربة بيت معاصرة أذهلتها رؤية سرعة تحول الأشياء فى بيتها إلى ذهب (هوفمان Hofman ولاسدون Lasdun، ١٩٩٤: ٢٦٢).

لا يتجلى الحافز المزدوج الذى يظهر فى عملية انتحال الأسطورة، وهى تعويذة آنية للمدهش واليومى، أكثر مما يتجلى فى كتابات كيت أتكينسون. رواية أتكينسون "الكروكيت الإنسانى Human Croquet" (١٩٩٧)، إبداع متناص بعمق نوقش فى موضع آخر فيما يتعلق بتلميحاته إلى شكسبير (ساندرز، ٢٠٠١: ٦٦-٨٣)، ينسج شبكة مادته المعقدة، متراوحا من القصة العلمية إلى الكتابات الموجهة للشباب لكل من إ. نسبيت وإنيد بلاتون فى إطار أوفيدى واعٍ.[٢] تبدأ "الكروكيت الإنسانى"، مثل "مسخ الكائنات"، من نقطة الخلق من الهيولى. تتحول فى صفحاتها الحكايات الخاصة عن دافن إلى إكليل لتجنب الاهتمامات الجنسية المقيتة لأبوللو وعن أخوات فيتون اللائى يتم التلميح إليهن وقد تحولن إلى أشجار نتيجة الأسى الهائل.[٣] تدرس الراوية بضمير المتكلم، المراهقةُ سريعة الاستثارة إيزوبل فيرفكس Fairfax، أوفيد وشكسبير فى المدرسة، ومن ثم لا نندهش حين يكون هذان الكاتبان من الأطر المرجعية المشكلة

---

(١) أكتيون Actaeon : صياد فى الأساطير اليونانية تلتهمه كلابه. كيب بريتون Cape Breton : جزيرة تشكل الجزء الشمالى الشرقى من نوفا سكوتيا Nova Scotia، كندا.

(٢) نسبيت E. Nesbit (١٨٥٨ – ١٩٢٤) : كاتبة وشاعرة إنجليزية، ألفت أكثر من ٦٠ كتابا من قصص الأطفال. إنيد بلاتون Enid Blyton (١٨٩٧ – ١٩٦٨) كاتبة بريطانية، من أشهر من كتبن للأطفال فى العشرين.

(٣) دافن Daphne : حورية فى الميثولوجيا الإغريقية تتحول إلى إكليل لتهرب من أبوللو. فيتون Phaëthon : ابن الإله هليوس Helios فى الأساطير اليونانية، قتله زيوس وهو ينطلق بأبيه فى مركبة عبر السماء.

لأفكارها. لكن إيزوبل غارقة فى الأسى أيضًا، مثل هاملت أو أخوات فيتون. يسيطر موت الأم بعنف على إيزوبل وأخيها تشارلز، اللذين يجدان فى تجهمهما حكاية الجنيات، وقد اكتشفا جثتها فى الغابة: "شكَّل غياب إليزا Eliza حياتنا" (أتكينسون، ١٩٩٧: ٢٨).

حين تطلب مدرِّسةٌ من إيزوبل ترجمة الفقرة المكتوبة عن أخوات فيتون فى أوفيد، تنتج نسخة عاطفية للغاية من هذه الحكاية عن الأسى الهائل الذى لا يمكن احتواؤه (١٦٣). بالعكس وبشكل مساوٍ تتخيل إيزوبل عند نقاط متنوعة من القصة أن أخاها يُمسخ فى صورة كلب: الموازى الأوفيدى قصة هيكوبا، نموذج آخر من الأسى الرهيب، أثر بدوره على سطور من "هاملت".[1] تحولت هيكوبا إلى حالة كلبية نتيجة حدادها العميق على زوجها القتيل، الملك بريام:

زوجته سيئة الحظ

فقدت، بجانب كل شىء، شكلها الإنسانى؛

نباحها الجديد الغريب أفزع النسيم...

(أوفيد ١٩٨٧: ٣٠٦)

تعود أتكينسون إلى أوفيد فى مجموعتها القصصية الجديدة، "ليست نهاية العالم" (٢٠٠٢). هنا، نواجه مسوخًا وتحولات متنوعة، تتأسس كلها فى سياقات حديثة معروفة، وهى حقيقة تؤكدها التلميحات السهلة لأتكينسون إلى أسماء تجارية وبرامج تليفزيونية جماهيرية. نقابل، على سبيل المثال، إدِّى Eddie، وهى نتاج اتصال جنسى آثم بين أمها ونيبتون Neptune فى إحدى الأجازات الصيفية التى لا تنسى فى كريت؛ تستعيد قصتها قصص باسيفى Pasiphae والثور، وليدا Leda والإوز،

---

(١) هيكوبا Hecuba : زوجة بريام Priam وأم هيكتور وباريس وكاسندرا فى "إلياذة" هوميروس.

وحكايات أخرى كثيرة عن تحول جوفين Jovean إلى شكل سمكة ودجاجة لكى يغوى النساء، كما تُحكَى فى "مسخ الكائنات". تجد كل قصة من القصص، معززة تصورنا عن أتكينسون نفسها كصورة من أراكن، ناسجة شبكة حكاياتها معًا، رنينها وصداها فى الأخرى: ترجع شخصيات، وتُكتشَف ارتباطات عائلية، وفى قصة يشاهد المارة تصادم سيارة وقد كشفوا لنا فى الحكاية السابقة مواجهة شنيعة مع الموت فى هيئة هاديس Hades فى الطريق السريع م ٩، تؤطر المجموعةَ كلها القصةُ الكوميدية التراجيدية عن تشارلين Charlene وترودى Trudiاللذين يجدان وسائل الترف الجديرة بالثقة فى الحياة الحديثة ومراكز التسوق تتدافع أمام عيونهما متتبعين ما يظهر أنه هجمة نووية.

تقدم قصص أتكينسون، كما يشير عنوان المجموعة وينكر بسخرية بنشر أكلاشيه، صورة رؤيوية للمجتمع البريطانى فى بداية الألفية. يصل كاتب آخر بأوفيد إلى نهاية شبه رؤيوية هو سلمان رشدى فى روايته المثيرة للجدل، "آيات شيطانية "Satanic Verses" (١٩٩٨) لا يصبح المسخ بالنسبة لرشدى، رغم ذلك، وسيلة لتصوُّر التحول الخيالى فقط، برغم أن روايته تصور الكثير من تلك الأمثلة، لكنه يصور أيضا الظرف الخاص للمهاجر فى أواخر القرن العشرين. تقدم العبارة التى يصدر بها روايته، وهى مقتبسة من "تاريخ الشيطان The History of the Devil" لدانيال ديفو، مفتاحًا. تصف الشيطان بأنه متشرد، مستدعية بدورها المنفى المتنقل فى "الفردوس المفقود Paradise Lost" لجون ميلتون، لكن التوازى مع المهاجر الحديث يتجلى فى أجلى صورة فى وصف الشيطان بشخص "حالته غير مستقرة... بدون مقر معين".(١) يحدد رشدى فى القيمة التقليدية الضمنية المنسوبة للاقتباس عن ديفو بأن يكون للمرء "موضع"، أن يكون له مقر ومجتمع ثابت، سببًا جزئيا للخوف غير المناسب من الجاليات المهاجرة. الواقعية السحرية لرشدى مركزية لانتحاله أوفيد، وخاصة نص

(١) جون ميلتون Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) شاعر إنجليزى.

"مسخ الكائنات". يستدعى أوفيد لإبداع عالم خيالى بأشكال مهجنة وكائنات أسطورية، ثم يستخدم هذه الكائنات ليناقش الواقع الاجتماعى.

نبدأ الرواية "بسقوط". لتلك العبارة رنين فى سياق دينى مسيحى، مستدعية نزول الملائكة الأشرار من السماء إلى الجحيم ("الفردوس المفقود" متناص مرة أخرى) بالإضافة إلى إغواء حواء لآدم بتفاحة المعرفة الجنسية. لا يخشى رشدى أن يلعب بأفكار السقوط هذه باعتبارها سقوطًا وفعلا خلاقا، أو ولادة من نوع ما. السقوط بهذا المعنى رمزى، إلا أن الرواية تبدأ بسقوط حرفى، وإن يكن خياليا، لممثلَى بوليوود من طائرة تابعة للخطوط الجوية الهندية فجَّرها مختطفوها.(١) بهذا الوصف يستدعى رشدى المتوازيات الأسطورية بالإشارة إلى سقوط إيكاروس: "مجرد رجلين أسمرين، يسقطان بعنف، لا جديد فى ذلك، ربما تعتقد؛ تسلقا عاليا جدا، تجاوزا نفسيهما، طارا قريبا جدا من الشمس، أليس الأمر كذلك؟" (رشدى، ١٩٩٨ [١٩٩٨] : ٥).(٢) بطلانا بشكل له دلالته ممثلان: حرفتهما التمثيل فى رواية توحى بأن الحياة الحديثة أصبحت شبه حقيقة. لا يمكن التقليل من شأن تأثير نظريات جان بودريه على كتابة رشدى.(٣) فى "التقليد والتزييف Simulacra and Simulation"، اقترح بودريه أن حالة ما بعد الحداثة جعلت العوالم الاصطناعية المشيدة، مثل ديزنى لاند أو السينما، تظهر أكثر "واقعية" من الواقع (١٩٨١).

إن كون ممثلَى رشدى يرجع أصلهما إلى صناعة السينما فى بومباى و"بوليوود" يؤكد العالم فوق الواقعى عند بودريه، عالم التشبيه والتمثيل. حظيت بوليوود بسمعة

(١) بوليوود Bollywood : مصطلح عامى هندى يستخدم للإشارة إلى صناعة السينما فى بومباى.

(٢) إيكاروس Icarus : فى الميثولوجيا اليونانية، ابن ديدالوس Daedalus الذى طار وهو يهرب من كريت بأجنحة صناعية حتى اقترب من الشمس فذاب الشمع الذى كان يلصق به الأجنحة وسقط فى بحر إيجا.

(٣) جان بودريه Baudrillard (١٩٢٩ - ٢٠٠٧) : منظر وفيلسوف فرنسى.

تأسست على انتحال النماذج الأسطورية والحبكات القصصية الكاملة وحققت شهرة كبيرة: حتى لقبها تلميح إلي ما يُفترض أنه سلفها في الولايات المتحدة، إلى هوليوود، ويجد رشدى فى هذا دعابة- "كانت ثقافة إعادة التصنيع. تصميمها المعمارى قلد ناطحات السحاب، سينماتها أعادت بلا نهاية ابتكار "السبعة الكبار"..." (٦٤).(١) لكن يزعجه بالقدر نفسه ما يتضمنه أن كل مبدعى الفن الهنود لهم "أصل" أو مصدر غربي. وهذا يناظر الاهتمام فى كثير من كتابات ما بعد الكولونيالية عن الحاجة إلى تحدى هذه "المصادر الأصلية" المفترضة" أو معارضتها، كما رأينا فى مناقشة "الدال" فى أعمال هنرى لويس جيتس الابن من قبل. النكتة فى اقتباس رشدى عن أى قارئ يفشل فى ملاحظة أن السبعة الكبيرة هى نفسها انتحال سينمائى بين ثقافى "لأصل" يابانى: "الساموراى السبعة " لأكيرا كوروساوا.(٢)

كما يسقط جبريل وصلاح الدين مما يصفه رشدى بأنه أقصى مكان فى "الفضاء الجوى" فى القرن العشرين (٥)، فإن ما يشاهدانه أوفيدى إلى أقصى حد: "شاقين الطريق خارج الأبيض جاءت مجموعة متتابعة فى أشكال ضبابية، تمسخ بلا توقف، آلهة إلى ثيران، نساء إلى عناكب، رجال إلى ذئاب" (٦). يهبط الرجلان فى الثمانينيات فى لندن، وهو مكان فى الوقت ذاته لندن وليس لندن، لأنه يفشل حقا فى تلبية توقعاتهما. تقدم لندن وبومباى فى "آيات شيطانية" مدينتين متوازيتين ممسوختين غير مستقرتين. بالنسبة لصلاح الدين شامتشا Chamcha، وكان اسمه من قبل صلاح الدين شامتشاوالا Chamchawala، وقد تلقى تعليمه فى انجلترا، ألم التوقع المحبط

---

(١) السبعة الكبار The Magnificent Seven : فيلم من أفلام الغرب الأمريكى (١٩٦٠)، من إخراج جون ستورجز Sturges، متأثر بفيلم "الساموراى السبعة "The Seven Samurai (١٩٥٤) للمخرج أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa (١٩١٠ - ١٩٩٨) وهو مخرج يابانى ومنتج وكاتب سيناريو.

(٢) بين ثقافى intercultural : مصطلح يستخدم لوصف نصوص وإنجازات تسعى لعرض استراتيجيات ومصادر و/أو تقنيات من ثقافات غير الثقافة التى نشأ فيها الفنان (المؤلفة).

عميق بصورة خاصة. ليندمج فى المجتمع الإنجليزى، يحاول صلاح الدين أن يغير شخصيته ومظهره، وينجح فقط فى أن يبدو غريبا عن أسرته وأصوله الهندية. فى وجه هذا المسخ الفاشل، يبدو جسمه عاجزاً عن إيقاف عملية التغيير. يؤدى هذا إلى حادث كوميدى غريب فى "ماريا السوداء" أو سيارة الشرطة، حين يُقبَض على صلاح الدين، وقد صار فى هيئة ستاير- نصف إنسان ونصف معزة- ويضربه رجال الشرطة البريطانية بوحشية.(١) يجد رشدى فى الصورة الأوفيدية وسيلة إيحاء باختزال رجال من أمثال شامتشا إلى بهائم من منظور تعصب عقول رجال الشرطة البيض والآخرين الذين انهمكوا فى الهجمات العرقية فى بريطانيا فى ثمانينيات القرن العشرين.

يقبض رشدى فى انتحاله للأسطورة على السلوك المجرد من الإنسانية لمن يقترفون العنف العرقى. يُستدعَى عالم أوفيد حيث البهائم المهجنة، من قبيل المينوطور والستاير والسينتور، ليس على أنه "عالم" مجرد "فى مكان آخر" بل وسيلة لتقديم الأعمال الوحشية المنحازة فى انجلترا المعاصرة.(٢) فقط فى وقت الليل السحرى هروب صلاح الدين ومئات من رفاقه البهائم من المستشفى، الذين يمثلون طالبى اللجوء والمحجوزين بوحشية مماثلة، يوفر رشدى لنفسه وللقارئ لحظة من التفاؤل الخيالى. هذا مثال بارز للتضخيم وإنضاج الأسطورة ناقشه جينيت وبارت. لا تضيع الأسطورة الأوفيدية عن المسخ فى عملية الإعداد، فى استكشاف أتكينسون، الاستكشاف الواقعى السحرى للأسى، أو فى فحص رشدى، الفحص المؤلم عن مصير اللاجئ، لكن تمت إضافة الكثير أو اكتسابه.

---

(١) ماريا السوداء Black Maria : عربة الدورية. ستاير satyr : فى الميثولوجيا الإغريقية، كائن يشبه الماعز.

(٢) المينوطور minotaurs : فى الميثولوجيا اليونانية، وحش نصفه إنسان ونصفه ثور. السينتور cen-taurs : فى الميثولوجيا اليونانية، وحش له رأس إنسان وذراعاه وجذعه، وجسم حصان وساقيه.

تُعرَض ميتالغة الأسطورة فى هذه الأمثلة كشفرة فى متناول اليد لمناقشة الأفكار المعقدة، والمثيرة للمشاكل غالبًا، والتواصل معها. ينبغى أن يُذكَر أيضًا عرضها لأغراض سياسية، خاصة فى أعمال رشدى. بالتالى، تُمنَح الأسطورة الطبعة القابلة للإعداد باستمرار جغرافيا اجتماعية وثقافية مناسبة. وقد يبدو المسخ تصوراً مضادا بشكل خاص للانتحال فيما يتعلق بهذا الشأن، لكن الحكايات الأوفيدية الأخرى قدمت إمكانية مماثلة للتجديد، وخاصة قصة أورفيوس، الفنان الذى تستمر أغنيته إلى ما بعد انتهاء قصته، ما بعد الموت. بالنسبة لعصر مهتم بالأوصاف الواعية للعملية الفنية، تبين أن قصته واحدة من الاهتمامات الخاصة والقيم الخاصة.

حكايات أورفيوس

ذات مرة وإلى الأبد، يوجد أورفيوس حين توجد أغنية

رينيه ماريا ريلكه "سونيت أورفيوس "Sonette an Orpheus (١٩٢٨).(١)

أورفيوس، موسيقار على درجة عظيمة من المهارة، يتزوج الحورية الجميلة أورديس Eurydiceلكنها تُقتَل بلدغة ثعبان مميتة يوم العرس. ينزل أورفيوس، وقد أذهله الأسى، إلى العالم السفلى ليتوسل عودة زوجته إلى الحياة. تبرهن موسيقاه على أنها بالغة التأثير، وتُلبَّى له رغبته، لكن بشرط ألا ينظر إلى الخلف وهو يخرج أورديس من العالم السفلى. سواء نتيجة الحب أو الخوف أو القلق، يخرق أورفيوس الشرط وتموت أورديس مرة أخرى. ينسحب أورفيوس، وقد حُرِم من دخول العالم السفلى مرة أخرى، إلى الغابة، وبأسى ينأى بنفسه عن النساء. تقطع مجموعة من الإناث الغيورات

---

(١) رينيه ماريا ريلكه Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦) : شاعر ألمانى.

أوصـاله في لحظة جنون باخـوسي مـحض.[١] في بعض نسخ الحكاية يواصل رأس أورفيـوس، وقد قُطِع، الغناء حتى يتحد من جديد مع أورديس في النهاية في العـالم السفلي. لم يكن أوفيد أول من روى قصة أورفيوس بهذا الشكل؛ ضمـها فرجيل في الكتاب الرابع من "القصائد الريفية Georgics".[٢] إلا أن وضعها في قصص "مسخ الكائنات" يعني أن قصة أورفيوس ترتبط بشكل لا ينفصم بأعمال أوفيد. توجد قصة أورفيوس وأورديس في الكتاب العاشر وتروي حكاية موته في الكتاب الحادي عشر. ربما الأكثر أهمية أن أورفيوس أوفيد موضوع قصص وراوي قصص. حين ينسحب إلى البراري، يجد العزاء في غناء الحكايات بما فيها حكايات جنيميد Ganymede وهياسينث Hyacinth وبيجماليون وميرها Myrrha وفينوس وأدونيس وأتالانتا Atalan-ta. إن وظيفة أورفيوس كراوٍ داخل قصص أوفيد تفسر جزئيا كونه متاحا للمعدِّين والمنتحلين في القرون والأجيال التالية. إنه نموذج أصلي للفنان، سواء كان موسيقاراً أو راوي قصص أو رساماً أو شاعراً. يدفع هذا المنحى في قصته التلميحات إليه في أعمال ميلتون وشيلي وبراوننج وآخرين (مايلز Miles، ١٩٩٩: ٦١-١٩٥).[٣]

نتناول في معظم الانتحال الأسطوري الاهتمام بالأنماط الأثرية. إذا اعتبر أورفيوس نمطاً أصليا للفنان فعلاقته بأورديس تعتبر ملخصاً أدبيا للحب المفرط والثابت. صار أورفيوس وأورديس، مثل روميو وجولييت، نمطين أثريين للحب، تتكرر قصتهما في سياقات ثقافية متنوعة من الأوبرا إلى السينما المعاصرة، ومن البرازيل إلى جنوب لندن. تُعرِّف مقولة بارت إمكانية التلميح بشكل متجدد إلى القدرة المزدوجة للأسطورة، وهي مقولة عن ميتالغة عبر الثقافة، والإفصاح أيضاً عن قدرة سياقات

(١) باخوسي Bacchic : في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، نسبة إلى باخوس (ديونسيوس)، إله الخمر.

(٢) فرجيل Virgil (٧٠ - ١٩ ق.م.): شاعر روماني، صاحب "الإنيادة Aeneid".

(٣) شيلي Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) : شاعر بريطاني. براوننج Browning (١٨١٢ - ١٨٨٩) : شاعر بريطاني.

ثقافية خاصة على استهلاك الأسطورة. تبقى عملية العالمية بالنسبة لبارت نشاطا سياسيا وذا طابع سياسى بعمق (١٩٩٣ [١٩٧٢] : ١٤٢ - ١٤٥). تهتم الأسطورة، كنمط أثرى، بدون شك بالمواضيع التى تبقى حية عبر الحدود الثقافية والتاريخية: الحب والموت والأسرة والانتقام. قد تعتبر هذه المواضيع فى بعض السياقات "عالمية"، إلا أن جوهر الإعداد والانتحال يبقى النمط الأثرى الأسطورى نوعيا ومحليا وخاصا بلحظة الإبداع.

يحافظ الفيلم البرازيلى "Orfeu Negro" أو "أورفيوس الأسود Black Orpheus" (إخراج مارسيل كامو، ١٩٥٩) فى خمسينيات القرن العشرين، على أسماء الشخصيات والحبكة الأساسية للعاطفة المشئومة بين أورفيوس وأورديس لكنه يختار أن ينقل قصة أوفيد إلى مكان معاصر جدا فى كرنفال ريودى جانيرو، "نقلة تقريب" بمصطلحات جيرار جينيت (١٩٩٧: ٣٠٤).[١] أورفيوس فى هذا الفيلم موسيقار على درجة عالية من المهارة، وهو أيضًا محصل فى شبكة ترام ريو. نشاهده فى البداية يسترد جيتاره من مكتب رهن، إحدى التلميحات الكثيرة فى الفيلم للفقر الذى يعيش فيه هذا البطل الأسطورى الحديث: يعيش فى بلدة من الأكواخ أو فافيلا favela على أطراف هضبة تطل على عاصمة البرازيل. فى لحظة يقنع شابين، تقدم نظرتهما بمعنى ما رأى المشاهدين فى هذا الفيلم، أن لجيتاره، وهو يعادل قيثارة أورفيوس، القدرة على جعل الشمس تشرق وتغرب. ينسحب ارتباط ملابس أورفيوس بالشمس فى هذا الفيلم على الإيحاء فى الكثير من نسخ الأسطورة بأن أورفيوس كان ابن أبوللو. فى النهاية، حين تقتل أورفيوس مجموعةٌ غيورة من النساء كما تحكى الأسطورة، تصبح الشمس رمزا للتجدد. يلتقط أحد الولدين الجيتار، ويعزف لازمة ترتبط بأورفيوس فتبدأ

---

(١) مارسيل كامو Camus (١٩١٢ - ١٩٨٢) :مخرج فرنسى. ريودى جانيرو Rio de Janeiro : مدينة تقع جنوب شرق البرازيل، وكانت العاصمة القديمة.

الشمس فى الشروق. تنضم إليه فى اللحظة ذاتها فتاة صغيرة ترتدى ملابس بيضاء وتبدأ الرقص، قائلة لعازف الجيتار الشاب إنه الآن أورفيوس. كانت أورديس ترتدى ملابس بيضاء حين رأيناها أول مرة، ومن ثم توحى بأن أورفيوس وأورديس يعيشان بعد الموت بانتقال حبهما عبر الأجيال، ناهيك عن انتقاله عبر إعادة حكى قصتهما بكثرة. هناك وعى ذاتى فى "أورفيوس الأسود" بأن حكايتهما موجودة من قبل، قصة قديمة. يخبر مسجل الزواج أورفيوس بشكل ساخر، بتشجيع من خطيبته ميرا Mira يوقع عقد زواج، بأن اسم عروسه ينبغى أن يكون أورديس، وحين يلتقى أورفيوس بأورديس أول مرة فى مكان ابن عمها، يضحك: "مدهش، أحببْتُك ألف سنة... إنها قصة موغلة فى القدم." هناك إحساس بأن اسميهما يقدِّران المصير التراجيدى الذى ينتظرهما. لا يستطيع أورفيوس هذا وأورديس الهروب من مصير سلفيهما؛ محكوم على قصتهما بالتكرار.

إلا أن عملية التكرار الفنى هذه خاصة إلى حد كبير فيما يتعلق بالثقافة والزمن والجغرافيا. يقدم وضع مشهد "أورفيوس الأسود" نسخة مذهلة من العالم السفلى الأسطورى. يدور الفيلم كله حول العاطفة والجنون فى كرنفال ريو، كما فعلت المسرحية البرازيلية التى كتبها فينيسيوس دى موريس، "أورفيو دا كونسيشاو Orfeu da Con- (1956) "ceiç?o، التى كانت مصدر الفيلم.(١) بالإضافة إلى استدعاء التداعيات المألوفة فى أعقاب النظريات المؤثرة التى قدمها ميخائيل باختين (انظر باختين، ١٩٨٤ [١٩٦٨] ، دينتيث، ١٩٩٥) عن التحرر المؤقت للكرنفال من واقع الفقر المذهل والقاسى فى الحياة اليومية فى ريو، تقدم عربدة اليوم توازيا واضحا للسُّكْر الباخوسى للنساء فى أسطورة أورفيوس.(٢) ينجرف المشاهدون فى عاطفة اللحظة وإثارتها كالمشاركين،

---

(١) فينيسيوس دى موريس Vinicius de Moraes (١٩١٣ - ١٩٨٠) :شاعر وكاتب مسرحى برازيلى.

(٢) ميخائيل باختين Bakhtin (١٨٩٥ - ١٩٧٥) : فيلسوف روسى وناقد أدبى.

وتؤكد موسيقى الفيلم ذلك منذ البداية بثقة بضربات الطبل المصاحبة لتقدُّم الكرنفال متخللة الآذان والعقول. يطارد أورديس فى زحام الكرنفال والمعربدين فيه شخصٌ فى هيئة الهيكل العظمى لمجسد الموت حتى نهاية خط الترام حيث يعمل أورفيوس عادة وحيث قابلتْه أول مرة فى بداية الفيلم.[1] تقدِّم محطةُ الترام باللعب على كلمة "نهاية terminus"، وهو جزء من نسيج التورية اللفظية فى الفيلم، الفضاءَ المظلم الذى تلتقى فيه بمصيرها: تضيف الإضاءة الحمراء المنذرة بالسوء والأزيز المهدِّد الصادر عن كابلات الكهرباء إلى الإحساس بالهلاك. بعد ذلك نشاهد عربة إسعاف تسرع فى شوارع المدينة ومجسد الموت ينطلق خلفها. تدخل نفقا فى الطريق، فى استدعاء حديث لقارون Charon مسئول العبَّارة الذى يأخذ الناس عبر نهر ستاكس إلى العالم السفلى: نقطة اللاعودة كما توضح أسطورة أورفيوس مرتين.[2] نرى على أطراف الهضبة والمنحدرات انبطاح أجساد المعربدين السكارى، تساقط المفرطين فى تناول الشراب فى الكرنفال، وليس من قبيل الصدفة أن الجثث تشبه الأرواح المفقودة فى العالم السفلى. "انتهى الكرنفال"، كما يخبرهم أحد رجال الشرطة. "أورفيوس الأسود" فى الوقت ذاته أصيل ومرجعى بصورة مذهلة: تدين هذه النسخة المدنية عن "العالم السفلى" بالكثير، على سبيل المثال، لإعادة التصور السينمائى الذى قدمه جان كوكتو لأسطورة أورفيوس فى باريس ما بعد الحرب فى العمل الشهير "أورفى Orphée" (١٩٥٠).[3]

ويدعى الرجل الأعمى الذى أرشد قبل ذلك أورديس إلى اتجاهات المدينة عند وصولها إلى ريو بشكل مناسب هِرمِز، وهو الذى يخبر أورفيوس بهلاك حبه الجديد.

---

(١) مجسد الموت Death : تجسيد مدمر الحياة، ويصور على شكل هيكل عظمى يمسك بمنجل عادة.

(٢) نهر ستاكس River Styx : النهر الذى تمر عبره أرواح الموتى إلى العالم السفلى، وهو واحد من خمسة انهار فى العالم السفلى طبقا للميثولوجيا الإغريقية.

(٣) جان كوكتو Cocteau (١٨٨٩ - ١٩٦٣) كاتب مسرحى وروائى ومخرج فرنسى.

هرمز فى الميثولوجيا رسول، لكنه أيضا إله النقل، ومن هنا جاء ارتباطه بفضاء محطة الترام.[1] إنه طبقا للتقاليد المرشد الروحى إلى العالم السفلى وهو الذى يأخذ أورفيوس ليجد أورديس فى المشرحة المحلية. القسم الثانى عشر من المشرحة، بشكل حرْفى تماما، موضع "الأرواح الضائعة". لا أحد هنا سوى حارس غارق فى أكوام من الأعمال الكتابية. بهذه الطريقة، يوجد تماثل كامل ومحير مع العالم الذى لا يذكر اسمه، عالم البيروقراطية الحديثة والمصير المحزن للأشخاص المفقودين فى أمريكا الجنوبية فى فترات طويلة من القرن العشرين. يمر أورفيوس، متنقلا إلى بئر السلم المضاء بلون محمر، بكلب حراسة ينبح: إنه سربْيروس، الكلب متعدد الرؤوس الذى يحرس بوابات العالم السفلى.[2] فى النهاية يجد أورفيوس نفسه فى غرفة بها مغنون وراقصون فى ثياب بيضاء فى حالة نشوة أو سُكْر، نسخة من طقس الفودو، حالة فى العالم السفلى يتم الوصول إليها بالعقاقير.[3] تُبتكَر أغنية أورفيوس لتستحضر أورديس ويسمع صوتها، لكنه على انعطافة مميتة لا يرى إلا امرأة عجوزًا تقوم بدور الوسيط لكلماتها. يتم الإفصاح عن الإحساس المرير الذى ينتاب أورفيوس نتيجة الفقد بلغة اجتماعية يتم التلميح إليها فى موضع آخر: "أنا أفقر من أفقر زنجى" وهى الترجمة فى العناوين الفرعية فى خمسينيات القرن العشرين. للتأكيد على انتهاء الكرنفال، نلاحظ أورفيوس يحمل جثة أورديس عبر الشوارع التى تنظفها شاحنات الزبالة، أنقاض الليل واضحة فى كل مكان من حوله.

---

(١) هرمِز Hermes: فى الميثولوجيا اليونانية إله التبادل والابتكار والمكر والسرقة، وهو أيضًا رسول الآلهة الآخرين وكاتبهم ومبشرهم.

(٢) سربْيروس Cerberus : فى الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، كلب بثلاثة رؤوس يحرس مدخل هاديس Hades (العالم السفلى).

(٣) الفودو voodoo : طقس دينى يمارس أساسا فى دول الكاريبى، وخاصة هايتى، يوفق بين عناصر من الكاثولوكية الرومانية ومذهب حيوية المادة animism وسحر عبيد داهومى Dahomean.

يبدو أن الموسيقى وحدها تقدم وسيلة التحمل فى ختام الفيلم، مستمرة على ما يبدو إلى ما بعد الإطار الزمنى المؤقت للكرنفال، وبطرق ما تصمد أكثر حتى من تماثيل العشاق، الحجرية الثابتة، التى تعود فى تتر الختام. استمرت قصة أورفيوس وأورديس بدو شك عبر العصور وعبر الثقافات، ربما مصدقة دعاوى سابقة بعالمية الأسطورة. إلا أن أى ادعاء بالعالمية يثير الخطر المصاحب لنزع التاريخية de-historicizing والاختيارات الخاصة عن أى عمل فنى مفرد. إن موسيقى "أورفيوس الأسود"، رغم ذلك، باعتبارها محلية وخاصة مثل المهرجان البرازيلى الذى يقدم عرضها الأساسى، وجذور هاتين الممارستين فى الإرث المعقد للكولونيالية البرتغالية تستحق الاعتراف. هناك بالتأكيد حالة يمكن تقديمها لقابلية الإعداد البنيوى لبعض القصص النمطية القديمة - وهذا جوهر القراءات البنيوية فى الأدب والأنثروبولوجيا، رغم كل شىء - لكن علينا، قراء ومشاهدين، أن نبقى متيقظين للسياقات الخاصة، سياسية وثقافية وجمالية، لكل نسخة جديدة. "أورفيوس الأسود" ذاته جدده المخرج البرازيلى كارلوس ديجو بعنوان "أورفيو Orfeu(١٩٩٩)".(١) فى هذه النسخة، تبقى مواضع الكرنفال والفافيلا favela (كما تبقى موسيقى جوبيم فى الفيلم الأصلى)، لكن فى نقلة تقريب حاسمة للاهتمامات المعاصرة الخاصة، مجسد الموت فى البرازيل فى بداية الألفية تاجر مخدرات محلى.(٢) قصة حب أورفيوس وأورديس "عالمية"، إلا أن تهديدات هذه الصورة الخاصة لأورفيوس وأورديس فى شوارع ريو توضع فى سياق (أو يعاد وضعها فى سياق) (recontextualized) بشكل مدروس ومذهل.

---

(١) كارلوس ديجو Carlos Diegues (١٩٤٠ -) :مخرج برازيلى.

(٢) جوبيم Jobim (١٩٢٧- ١٩٩٤) : موسيقار برازيلى وكاتب أغانى ومطرب.

النموذج الأسطوري المقدم في "أورفيوس الأسود" و"أورفيو" نموذج في وسط الحياة اليومية، يمكن الفن، وإن يكن مؤقتا، من أن يكون متعاليا. وهو رأى يشارك فيه فيلم باز لورمان "الطاحونة الحمراء Moulin Rouge" (٢٠٠١) باستدعائه الواقعي السحري لباريس تسعينيات القرن التاسع عشر وملهى الطاحونة الحمراء سيئ السمعة في مونمارتر، ينتج لورمان عملا سينمائيا بطوليا.(١) "الطاحونة الحمراء" عمل موسيقي تماما يشير إلى أصوله في الأفلام الموسيقية العظيمة في هوليوود بتلميحات واضحة إلى بسباى بركيلي وفريد أستير، بالإضافة إلى الأعمال الموسيقية الرائدة مثل "كباريه Cabaret" لبوب فوس.(٢) لكن "الطاحونة الحمراء" إعادة ابتكار ما بعد الحداثة لهذا الجنس الفني. كشفت ما بعد الحداثة، بالإضافة إلى أنها تبرهن على اهتمام بالتناص، عن ولع بالمعارضة والاقتباس كأفعال متزامنة للإبداع والتشظي (هيستيري Hoesterey، ٢٠٠١؛ سيم Sim، ٢٠٠١). بحث لورمان في وضع المشهد الباريسي الخاص به عما يميز نهاية القرن التاسع عشر وتاريخ الطاحونة الحمراء، لكنه حطم بشكل متعمد إعادة الخلق التاريخي بالشكل نفسه باختيار موسيقى تصويرية من سبعينيات القرن العشرين إلى تسعينيات القرن العشرين. بصيغة استدراك بشكل مماثل، الأزياء في الفيلم منسوخة بمثابرة من اللوحات والرسوم التخطيطية المعاصرة للا جولو وجين أفريل لهنري دي تولوز لوتريك في الطاحونة الحمراء، وقد ارتداها مغنون وراقصون يؤدون أعمال ديفيد

(١) مونمارتر Montmartre : هضبة ومقاطعة شمال باريس، مشهورة بحياة الليل وارتباطها بالفنانين.

(٢) بسباى بركيلي Berkeley (١٨٩٥ - ١٩٧٦) مخرج أمريكي. فريد أستير Astaire (١٨٩٩ - ١٩٨٧) : راقص أمريكي ومطرب وممثل. بوب فوس Fosse (١٩٢٧ - ١٩٨٧) مخرج أمريكي، ومؤلف ألحان مسرحية راقصة وكاتب سيناريو.

بوى وتى ريكس ونيرفانا وإلتون جون ومادونا.[1] هناك صدام متعمد للأزمنة والسياقات، راسمة متوازيات دالة بين إسراف القرن العشرين وإسراف نهاية القرن التاسع عشر.

ثمة تواز زمنى متضمن فى جماليات لورمان: يُصَف الفنانون البوهيميون فى مونمارتر بأنهم "أطفال الثورة". وهذا لا يمكّن فقط لورمان من عزف أغنية مارك بولان التى تحمل الاسم نفسه، لكنه يستدعى حركة السلام فى ستينيات القرن العشرين.[2] الأبعاد الهندية والغريبة فى المسرحية داخل الفيلم التى أبدعها الكاتب الإنجليزى كرستيان Christian تستدعى باريس تسعينيات القرن التاسع عشر واهتمامها بالغرائب، تصفية ستينيات القرن العشرين مع ديانة شرقية وانفجار جماليات سينما بوليوود فى تسعينيات القرن العشرين فى المسار الرئيسى لهوليوود. بوليوود، كما لاحظنا من قبل، جنس فنى يتحدد جزئيا بعمليات الانتحال الخاصة به. جماليات بوليوود ملائمة بشكل مثالى لأسلوب إخراج ما بعد الحداثة الذى يتبعه لورمان، لكنها تحمل أكثر من مجرد رنين فنى محض فى هذا الفيلم، يصل وَهُمْ يستثمرون فى قلب الفيلم إعداد أسطورة وعمل موسيقى يناسب العصر الحديث، واهتمامه الخاص بقصة أورفيوس وأورديس "الخالدة" و"المناسبة لزمنها".

حين ندخل أول مرة العالم النموذجى لباريس فى الفيلم، يغنى تولوز لوتريك فى نافذة طاحونة هوائية زائفة بمثابة واجهة للطاحونة الحمراء الحقيقية. ثم تقترب

(١) لا جولو La Goulue (١٨٦٦ - ١٩٢٩) راقصة كان كان فرنسية، كانت تعرف بملكة مونمارتر. جين أفريل Avril (١٨٦٨ - ١٩٤٣) : راقص كان كان فرنسى، اشتهر من خلال رسوم هنرى دى تولوز لوتريك. هنرى دى تولوز لوتريك Lautrec (١٨٦٤ - ١٩٠١) : رسام فرنسى. ديفيد بوى Bowie موسيقار وممثل إنجليزى. تى ريكس T-Rex : فرقة روك إنجليزية. نيرفانا Nirvana : فرقة روك أمريكية. إلتون جون John (١٩٤٧-) مطرب إنجليزى وموسيقار ومؤلف أغان ورسام. مادونا Madon-na (١٩٥٨-) فنانة أمريكية.

(٢) مارك بولان Bolan (١٩٤٧ - ١٩٧٧) : مطرب ومؤلف أغانى إنجليزى.

الكاميرا عبر مشهد المدينة حتى المدخل الذى يؤدى إلى قرية مونمارتر، ويميزه مدخل فم الجحيم، وهو يشبه ما كان يستخدم فى مسارح القرون الوسطى ومشانق المسرحيات الغامضة، وبالتالى الصور المستحضرة من لوحات هيرونايموس بوش.(١) إشارة لورمان مرة أخرى إشارة أدبية: مدخل فم الجحيم إلى "Cabaret d'enfer (كباريه الجحيم) الذى كان يقف مقابل الطاحونة الحمراء فى الساحة البيضاء، بواجهته سيئة السمعة وعليها صور ساقطة لأرواح ملعونة (ميلنر Milner، ١٩٨٨: ١٤٠).(٢) التداعيات الجحيمية للملهى الليلى مفهومة ضمنيا بهذه الصورة، قراءة تتعزز أكثر بكلمات والد كرستيان الذى يحذره من دخول هذا العالم الخطير: "ابتعد عن قرية الإثم هذه، إنها سدوم وعموراء." يؤكد الراوى بضمير المتكلم المثقل فى قصة كرستيان الارتباط: "الطاحونة الحمراء ملهى ليلى وصالة رقص وماخور، يحكمها هارولد زيدلر Zidler، مملكة اللذة الليلية حيث يأتى الأغنياء والأقوياء ليلعبوا مع الكائنات الشابة والجميلة فى العالم السفلى." إذا كان كرستيان أورفيوس الذى نعرفه، يهبط إلى العالم السفلى المغرى فى ملهى زيدلر- كان المالك الحقيقى للطاحونة الحمراء تشارلز زيدلر (هانسون وهانسون Hanson، ١٩٥٦: ١٢٨)- حيث لوحة الألوان السائدة هى البرتقالى والأحمر المتوهج، وحيث تشبه المجاديف المضيئة للطاحونة الهوائية للحظة المذراة الحمراء فى السماء، فإن أورديس الخاصة به هى ساتين Satine المحظية والممثلة. يتم التعبير عن العاطفة الهائلة لكرستيان وساتين موسيقيا طوال الفيلم وتُغلَّف فى الدويت الذى يقدمانه "تعال مهما يكن" وسطره المركزى "أحبك حتى يوم مماتى". إلا أن حبهما، رغم كل شىء، محكوم عليه، بأن يكون محتوما ومؤقتا فى العالم المادى فى الملهى الليلى كما كان حال حب سلفيهما الأسطوريين: تموت ساتين، بدون سابق إنذار سواء لكرستيان أو لنفسها.

(١) هيرونايموس بوش Hieronymous Bosch (١٤٥٠ تقريبا- ١٥١٦): رسام هولندى.

(٢) الساحة البيضاء Place Blanche : إحدى الساحات الصغيرة فى باريس.

أسطورة أورفيوس وأورديس مجرد أسطورة من عدة نصوص ثانوية بارزة في "الطاحونة الحمراء": أوبرا جياكومو بوتشيني "البوهيمية La Bohème"، وتدور أحداثها في شتاء باريس في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، بؤرة أخرى حاسمة للتلميح.(١) في تلك الأوبرا، التي ذهب لورمان ليخرجها في نيويورك بعد تصوير فيلم "الطاحونة الحمراء"، مجموعة من الدارسين والفنانين والموسيقيين والمغنين والكتاب يصارعون للبقاء على قيد الحياة في علية باريس. يقع رودولفو Rodolfo، وهو مؤلف، في حب ميمي Mimi. ويشكل هذا الثنائي بؤرة عدة دويتات في الأوبرا بأسلوب مماثل لاتحاد كرستيان وساتين في "الطاحونة الحمراء". تعاني ميمي من الدرن ويقدم موتها النهاية المؤثرة للأوبرا. لا تحتاج متوازيات "الطاحونة الحمراء"، الذي يشير إلى دينه للأوبرا بالإضافة إلى العمل الموسيقي في بناه ومرجعيات موسيقاه التصويرية، إلى دليل. تشترك "البوهيمية" في المكان الباريسي في القرن العشرين مع فيلم لورمان بطريقة لا يمكن للمشهد الأسطوري لأورفيوس أن يشترك بها. لكن في ذروة أداء مسرحية كرستيان داخل الفيلم عن عازف السيتار المعدم تظهر من جديد قصة أورفيوس وأورديس بكل قوتها.(٢)

وقد أخبرها زيدلر أنها تموت من هزال الدرن وأن طالب يدها، الدوق، ينوى أن يقتل كرستيان، تختار ساتين حبيبها بجهد مضحية بنفسها لتنقذ حياته. ومن ثم نشاهد جهوده المضنية ليدخل مرة أخرى إلى العالم السفلي في الملهى الليلي، فقط ليضعه أتباع الدوق في البالوعة. في النهاية يصل إلى مدخل، ويمشي، كاسراً إطار الأداء، على خشبة المسرح لينبذ ساتين، وهو يعتقد أنها قد خانته من أجل مكسب مالي. وهو يبتعد إلى الممر المركزي للمسرح، تبدأ ساتين تغني أغنيتهما. في انحراف

---

(١) جياكومو بوتشيني Giacomo Puccini (١٨٥٨ - ١٩٢٤) : مؤلف أوبرا إيطالي.

(٢) سيتار sitar : آلة موسيقية هندية تشبه العود.

حيوى عن إقناع أورفيوس للعالم السفلى من خلال قوة أغنيته، يعود كرستيان إلى ساتين بقوة العاطفة الكامنة فى صوتها.

يبدو أن "أورفيوس الأسود" و"الطاحونة الحمراء" يجسدان حقيقة ادعاء ريلكه فى تصدير هذا القسم بأنه "يوجد أورفيوس حين توجد أغنية". ماذا إذن على القارئ أن يفعل برواية لا تبرز موسيقى أو أغنية، ولا تشير إلى ارتباطاتها الأورفية بالطريقة التى يسلكها كامو ولورمان؟ "ضوء النهار The Light of Day" لجراهام سويفت، على ما أقترح، انتحال لأورفيوس بطريقة "الوكيل النقدى critical proxy" كما تسميها شانتال زابو (٢٠٠٢: ١٢١).(١) إنه شيء لم يشر إليه المبدع بأى شكل صريح. كما أشارت المناقشات السابقة لتناص أسلوب سويفت، أزعج رفضُه الاستشهاد بمصادر صراحةً النقادَ (انظر الفصل الثانى). لا يعتمد عمل سويفت على مصادره إلى الحد الذى يجعله يفشل فى أن يكون له معنى بدون معرفة الانتحال الجارى. الافتقار إلى معرفة سابقة برنين قصة أورفيوس لن يُفشِل أية قراءة لرواية "ضوء النهار"، أو مواضيعها المعقدة عن النفى والكشف والحب. إلا أن القارئ الذى يقارب الرواية وهو يدرك التيار النصى الثانوى الذى تقدمه أسطورة أورفيوس أمامه فرصة لتفسيرات إضافية لا يمكن إلا أن تثرى فهم الرواية. قرار سويفت، على سبيل المثال، أن يذكر قبل الخاتمة بفصول قليلة شبكة الكهف التى توجد تحت تشزْلهُرْست معقول بما يكفى فى حد ذاته.(٢) لكن إذا كان القارئ يعى أن فى النسختين اللذين قدمهما فرجيل وأوفيد للأسطورة، ينزل أورفيوس إلى العالم السفلى عن طريق كهف، فهذا الارتباط البسيط للكهوف بالعوالم السفلية، وبالامتداد مع قصة أورفيوس وأورديس، يأتى بالأسطورة إلى العالم اليومى لهذه الرواية بطرق مثيرة. ماذا نفعل بمعرفة أن التيار الأسطورى

(١) شانتال زابو Chantal Zabus : أكاديمية فرنسية.

(٢) تشزْلهُرْست Chislehurst : ضاحية فى جنوب شرق لندن.

لرواية سويفت يوسع شبكة المعانى الضمنية المتاحة للقارئ النشط والمتفاعل. إنه مثال كلاسيكى للطريقة التى يعتمد بها هـذا الشكل من التنـاص المطمور، التناص الذى لا يشير أو يحتاج إلى إطار تفسيرى للتناص لأية قراءة مثلما تفعل بالضرورة بعض عمليات الإعداد الصريحة، يعتمد أساساً على معرفة القارئ بما يتضمنه العمل من النصوص الثانوية والمتناصة. إنه مثال عملي لنظرية ولفجانج إزر عن استقبال القارئ: تمتد المناورة والسيطرة بالتأكيد بواسطة النص على القارئ، لكن تبقى عملية القراءة معتمدة على صيغ مختلفة ومخالفة للتعاون بين القارئ والقصة فى إنتاج المعنى (إزر، ٢٠٠١: ١٧٩-١٨٤).(١)

ما تبرهن عليه رواية سويفت فى النهاية هو أن أحداثها تدور غالباً فى العالم اليومى اليومى: عالم السوبر ماركت ومحارق الجثث ومطابخ الضواحى التى تثير أعمق المشاعر وأكثرها قتامة. يساهم عنوان رواية سويفت، "ضوء النهار"، فى الكلمات الختامية في الرواية، وهو متعدد الدلالة. الراوى بضمير المتكلم، جورج ويب Webb، شرطى فاشل تحول إلى مخبر خاص، تكلفه بالعمل باستمرار زوجات مرتابات لإثبات زنى أزواجهن لهن بإيجاد دليل قاطع فى "ضوء النهار"، وكثيراً ما يكون الدليل صور فوتوغرافية. التصوير الفوتوغرافى وسيط أزعجتْ سويفت قدرتُه على الرؤية الواضحة والإعاقة فى رواية سابقة، "خارج هذا العالم Out of this World" ، بشأن صورة لصحفى عن الحرب. هنا الصور الفوتوغرافية تجلب حقيقة الزنى إلى ضوء النهار إلا أنها تعجز عن حكاية قصة العلاقات كاملة. ويصبح هذا بدوره استعارة عن قصة جورج، استعارة متشظية وغير مكتملة فى أوجه كثيرة. يعترف بأن هناك أشياء لا يمكن قولها أو الكشف عنها ببساطة.

(١) ولفجانج إزر Iser (١٩٢٦ - ٢٠٠٧) أكاديمى ألمانى .

إذا كان جورج يستخدم التورية صراحة فى اسمه الأول، مؤكّدا على أن مهنته القذرة تعنى أنه ليس "القديس جورج"، إن لقبه هو الذى يحمل القارئ المتناص والمشارك إلى العالم الأسطورى الذى أفترضه. ويب Web(b)s والنسج weaving يحملان معنى قويا فى النصوص الكلاسيكية من "أوديسة" هوميروس، وبنلوب Penelope تنسج كفن والد زوجها وتفكه فى محاولة لطرد طالبى يدها أثناء غياب زوجها الذى امتد تسعة عشر عاما، إلى "مسخ الكائنات" لأوفيد، حيث يقدم تطريز أراكن مجالا للعديد من القصص المقحمة بأسلوب مماثل لأغنية أورفيوس.

تقدم رواية هنرى جيمس "ميدان واشنطون Washington Square" نسخة مذهلة ومحيرة من هذا فى القرن العشرين حين تكسب كاترين فى نهاية الرواية "عيشها من التطريز... طوال الحياة، إذا جاز التعبير" (جيمس، ١٩٨٤ [١٨٨٠] : ٢٢٠).[(١)] سيج webs الاتصال الذى تشجعه رواية سويفت يحملنا كقراء عبر خط من الحياة اليومية إلى العوالم السفلية وحنايا الأسطورة. بالطريقة ذاتها تصبغ الرواية الكليشيهات والعبارات المبتذلة، مثل "عبور خط"، "أشخاص مفقودون"، "آمنة كالمنازل"، "وقت نقتله"، بمغزى جديد، وهكذا تشجعنا النصوص الثانوية الأسطورية للقصة على إعادة تقييم ما يبدو سطحيا فيما نقرأ.

وبالنسبة لجورج يكون العالم السفلى الذى تقع فى شباكه حبيبته أورديس هو نظام السجون البريطانية. ساره بؤرة عاطفته المخلصة، والمسيطرة، وهى زبونة سابقة. إنها، كما نعرف فقط بالتدريج من السرد الاستطرادى الذى يقدمه جورج، استخدمت المخبر الخاص لتتأكد من أن زوجها أنهى علاقته حقا مع الكرواتية المقيمة معهما. لكن ساره قتلت زوجها فى اللحظة التى بدا أنه عاد فيها إلى حظيرة حياتهما الزوجية. وهذا فعل لا يُقدَّم له أبداً تفسيرٌ إلا أنه تبقى هناك تأملات بلا نهاية فى صفحات

---

(١) هنرى جيمس James (١٨٤٣ - ١٩١٦) : كاتب وناقد أمريكى .

النص. السرد استعادى؛ ينظر للخلف عبر فترة تمتد لعامين، ما يتذكره جورج بشكل مضطرب وما يتذكره نصف تذكر ليس إلا مثالا لتلميحات النظر للخلف فى هذه الرواية. إنه، كما حدث مع أورفيوس، فعل محفوف بالخطر والضياع، يكشف حقائق مؤلمة، كما يكشف قمع الحقيقة. إنه نص لا يأتى كل شىء فيه فى ضوء النهار الساطع؛ تبقى الدوافع والأفعال ملفوفة بالعتمة، والمشاعر دفينة، والقضايا بلا حلول. بوب Bob، زوج ساره، يأتى بعدة تلميحات لاذعة، واقعية ومتخيلة، بالنظر إلى الخلف فى مسار السرد. تاركًا الشقة التى أسكن فيها خليلته، ينظر إلى الخلف، كما لو كان يتذكر العاطفة السابقة التى تواجه الفضاء الذى احتواها: "تمشَّى حتى باب السيارة، وقبل أن يدخل، وبالتواء سريع وغريب فى رأسه، تطلع إلى أعلى، تطلع حوله، تطلع إلى الخلف" (سويفت، ٢٠٠٣: ١٢٦). فيما بعد، سائقا السيارة خلف العربة التى ينقل فيها بوب خليلته إلى المطار، يتساءل جورج إن كان بوب يتطلع خلفه إلى مكان عمله فى المستشفى (١٤١). بعد الافتراق فى غرفة الانتظار بالمطار يعود بوب إلى الشقة مرة أخيرة. كما هو الحال مع أورفيوس يمكن وصف تلك الغلطة بأنها غلطته المميتة. يجعله التطلع للخلف يعود متأخِّرًا إلى المنزل الذى يعيش فيه مع ساره. ويبدو أن هذا بدوره يغرس فى عقلها إحساسًا بالشك بشأن المستقبل بينهما، ربما مثيرًا الطعنة المميتة، مع أن السرد لا يوضح أبدًا شيئًا من هذا.

الواضح من هذه القراءة أن انتحال قصة أورفيوس يُسوَّى من خلال شخصيتين على الأقل. يقوم بوب وجورج بوظيفة أورفيوس؛ ينزلان إلى العوالم السفلية؛ ينغمسان فى العملية المحفوفة بالخطر، التطلع إلى الخلف. وفى مسار مماثل يوجد بعث سويف "للعالم السفلى" فى عدة مواضع مخططة بعناية فى هذه الرواية. إذا كانت طوبوجرافيا لندن كلها ملموسة تماما فى القصة النثرية التى قدمها سويف بترو، فظلال عالم الأسطورة تقدم خريطة نفسية بديلة. كما لو أن راوى سويفت يسكن فى الليمبو الذى يسكن فيه الراوى بضمير المتكلم فى رواية جراهام جرين "نهاية العلاقة الغرامية" (١٩٥١)، وهو راوٍ استعادى آخر يعانى من الأوهام والفقد والحب: "إذا فشل كتابى

هذا فى أن يأخذ مسارا مستقيماً، فإن ذلك يعود إلى أننى فقدْتُ منطقة غريبة: ليس لدى خريطة" (جرين، ٢٠٠١: ٥٠).[١] كثيراً ما قورن الحوار المقتضب الذى قدمه سويفت بحوار جرين. بشكل مثير، اقترحت هرميون لى رواية جرين كمتناص آخر محتمل لرواية "ضوء النهار".[٢] البطلة التى تسيطر على فكر الراوى بضمير المتكلم فى النصين، اسمها ساره؛ القصتان استعاديتان عن الحب والفقد؛ إلا أن الأمر يبدو وكأن لى تقول إن الشخصية الكوميدية الهامشية فى رواية جرين، باركيز Parkis المخبر، مُنِح فى رواية سويفت دوراً أساسيا (٢٠٠٢: ٩). يمكن إضافة أن شخصية ساره فى روايتى جرين وسويفت تبقى بعيدة عن القارئ والراوى، تبقى لغزاً فى قلب النص. يمكن قول الكلام نفسه عن مساهمة أورديس فى نُسَخِ أسطورتها: صامتة تماماً غالباً فى تسلسل أحداث العالم السفلى، وقد هُمِّشتْ فى الكثير من التجديدات التالية للقصة، توضع فى الخلف فى الظلال مع اهتمام فنى ذاتى بشخصية أورفيوس. رغم ذلك، كافحت كثيرات من الكاتبات والناقدات الأنثويات ونقحن أسطورةَ أورفيوس، ليمنحن أورديس صوتاً، ومن بينهن هـ. د. فى قصيدتها التى تحمل اسمها فى ١٩١٧ حيث تنتقد بطلتها "عجرفة" أورفيوس ("أورديس"، ١، ٦، مقتبسة فى مايلز، ١٩٩٩: ١٥٩-١٦٢) فى التطلع إلى الخلف فيتسبب فى إعادتها إلى ظلمة العالم السفلى فى المرة الثانية، حين كانت كما يشير فرجيل بحدة "على حافة/ ضوء النهار" (فرجيل، ١٩٨٣: ١٢٥).[٣] هذا مثال لما تصفه راشيل بلو دوبلسيس بأنه "شعرية التمزق والنقد" التى تخضع لها الأسطورة باستمرار على أيدى الكاتبات (١٩٨٥: ٣٢).[٤]

(١) الليمبو limbo : موطن الأرواح البريئة التى تحرم من دخول الجنة.

(٢) هرميون لى Lee (١٩٤٨ -) : عميدة ولفسون كوليج، أكسفورد..

(٣) هـ. د. :.H.D هيلدا دوليتل Hilda Doolittle، (١٨٨٦-١٩٦١)، شاعرة وروائية أمريكية.

(٤) راشيل بلو دوبلسيس DuPlessis (١٩٤١ -) شاعرة أمريكية.

هناك صور مكررة للعتمة في "ضوء النهار": يوضع جورج باستمرار في الظلال أو في مواضع لا يخترقها الضوء إلا جزئيا، من مكتبه إلى سيارته، إلى غرف تحقيقات الشرطة، إلى غرفة الانتظار في السجن حيث يزور حبيبته أورديس، تقدم هذه المواجهات الأخيرة إيقاع وجوده الخاوي بشكل غريب إلا من هذا، كما تقدم طقوس هذا الوجود. مغادراً المحرقة، حيث أخذ زهوراً لإحياء الذكرى السنوية لموت بوب، يصف دخول الطريق من جديد بأنه ينطلق "عائدا إلى العالم"؛ فيما بعد، يصبح طابور زوار السجن بكل أبعاده أرواحًا في الليمبو. العالم السفلي في كل مكان وكل يوم في هذه الرواية. ما يحمله ذكر الكهوف تحت تشِزْلهُرْست في الفصول الختامية هو عالم أسطوري من العاطفة القوية والأفعال، عالم لا يعرف التراجع: "الأصداء، متاهة الأنفاق، قصص الأشباح. الشعور بأن المرء قد لا يرجع أبداً إلى النور" (سويفت، ٢٠٠٢: ٢٣٧). تنتهي القصة وجورج يأمل في يوم تتحرر فيه ساره في ذراعيه، في "ضوء النهار الساطع". يمكن قراءة هذا بشكل تفاؤلي، لكن أي قارئ مطلع على أسطورة أورفيوس وأورديس لا يمكن إلا أن يخشى ما قد تتكشف عنه هذه القصة. النماذج المألوفة للأسطورة تسمح لسويفت بالسكوت عن الكثير.

قدمت مسوخ أوفيد وقصص أورفيوس تنوعا هائلا في عمليات الانتحال الثقافي. وهذه العلاقة المتداخلة، في بعض هذه التجديدات، إن لم يكن في كلها، صريحة؛ في أخرى يعمل التناص بشكل خفي، يحدث تحت سطح القصة. في كل الحالات يعدل الوعي بالأساطير المؤثرة استجابتنا كقراء للنصوص المعَدَّة والمنتحلة. تمد النماذج الأسطورية القارئ أو المشاهد بسلسلة من النقاط المرجعية المألوفة ومجموعة من التوقعات التي يمكن أن يعتمد عليها الروائي أو الفنان أو المخرج أو الكاتب المسرحي أو الموسيقار أو الشاعر كمختصر تعليمي، وهو في الوقت ذاته يستثمرها أو يلويها أو ينقل موضعها بطرق إبداعية جديدة، وفي سياقات لها رنين جديد. كثيرا ما يرشد التعهد السياسي هذه الأعمال ويؤثر على أعمال الإحياء، لأن كما تلاحظ دوبلسيس: "تغيير قصة يشير إلى انشقاق على معايير اجتماعية بالإضافة إلى الأشكال

القصصية" (١٩٨٥: ٢٠). إننا ندخل بالتالى إلى المجال الخادع، مجال "نية" المؤلف، عالم من بعض النواحى سعى مفهوم بارت عن القارئ كمبدع فعال للمعانى إلى أن يتحاشاه، إلا أنه يبدو أنه لا مفر منه فى أى دراسة أصيلة عن الدوافع الكامنة فى فن الإعداد (باتريسون Patterson، ١٩٨٧: ١٣٥-١٤٦). فى مثل هذه الأعمال، أعمال الإعداد أو الانتحال، كثيراً ما يكون الوعى السياسى، أو حتى التعقد السياسى، مطلوباً من القارئ أو المشاهد الذى يستقبل النص أو العمل الذى أعيد إبداعه، مع أن هناك أيضاً فروقاً مهمة بين الاستجابات لعمليات الإعداد فى صيغ نوعية مختلفة، لفيلم أو أغنية أو أدب على سبيل المثال. هناك، من ثم، قضايا حاسمة يثيرها هذا كله، قضايا تتعلق بالعلاقة والتفاعل بين الكاتب والقارئ أو المشاهد، والنوع الفنى، قضايا يحلها الحدوث المتجدد والمتعدد للأسطورة. كل لحظة من لحظات التلقى فريدة ومتميزة رغم خضوعها للكثير من الأعراف والتقاليد، لمعارف الماضى والنصوص السابقة: تصبح القصة القديمة فيما يتعلق بهذا قصة جديدة جدا، تُروَى- وتُقرأ- للمرة الأولى.

الفصل الخامس

"نسخ أخرى" من حكاية الجنيات والفلكلور

أجهد التداخل بين الأسطورة والخرافة والفلكلور وحكايات الجنيات كأنواع أدبية الكثير من الدارسين (سيل Sale، ١٩٧٨: ٢٣). تنتقل القصة الشهيرة عن روبين هود، على سبيل المثال، فى أزمنة مختلفة من عرض أعراف الخرافة لتكون بمثابة فلكلور محلى، بينما تستدعى أيضا السحرة والجنيات من حكاية الجنيات (نايت ٢٠٠٣).(١) تشترك حكايات الجنيات، فى اهتمامها بالبنى الأسرية المضطربة وطقوس التحول الشخصى والمدنى، فى الكثير مع نظائرها الأسطورية.(٢) تم تفسير كل هذه الأشكال أيضًا من وجهات نظر متنوعة فى الأنثروبولوجيا والتاريخ الاجتماعى والدراسات الثقافية والبنيوية والنزعة الأنثوية والتحليل النفسى وعلم النفس. ما تقدمه قصص نمطية قديمة متاحة لإعادة الاستخدام والدوران فى مختلف العصور والثقافات. تتمتع حكاية الجنيات والفلكلور، رغم ذلك، بمجموعة خاصة جدا من الدوال والأنظمة الرمزية الجديرة بالفحص فى حد ذاتها. شكسبير، مثال أولى، كما رأينا بالفعل، لذخيرة ثقافية

---

(١) روبين هود Robin Hood : قصة إنجليزية خرافية عن شخص خارج على القانون، اشتهر بشجاعته وشهامته وسرقة الأغنياء ليعطى للفقراء.

(٢) طقوس التحول rites of passage : الطقوس التى تدل على حدث فى حياة شخص يشير إلى تحول من مرحلة إلى أخرى، كما فى حالة التحول من المراهقة إلى الرشد.

من الشخصيات والحبكات النمطية القديمة، مغروسة فى الأدب الشعبى عن حكايات الجنيات كحافز لمسرحياته: لمسرحية "الملك لير" ومسرحية "سيمبلين Cymbeline"، على سبيل المثال، جذور فى هذا الشكل. تعيد "سيمبلين" بناء شخصية زوجة الأب الشريرة، وتجدد "لير" قصة فلكلورية عن أب وبناته الثلاث، أختان خبيثتان أو "بشعتان"، وابنة طيبة فاضلة.

أحد الأسباب التى تجعل حكاية الجنيات والفلكلور كنوزًا ثقافية نعود إليها دائمًا أن قصصها وشخصياتها يبدو أنها تتجاوز الحدود الاجتماعية والثقافية والجغرافية والزمنية الراسخة. إنها قابلة للإعداد بوضوح فى ظروف وسياقات جديدة، لتصبح متاحة من أجل "نسخ أخرى" (أتكينسون، ١٩٩٧: ٣٤٨). تحول كتاب وفنانون ومخرجون متنوعون، من أمثال سلمان رشدى وأنجيلا كارتر وبولا ريجو وكيت أتكينسون وولت ديزنى وجان كوكتو، تحولوا جميعا إلى شكل مؤثر من أشكال القصة الفلكلورية وحكايات الجنيات كإلهام لإعادة التخيل، سواء كان ما بعد الحداثة أو سواها.[١] تشمل نسخ كوميدية، وربما تهكمية، حديثة عن حكايات الجنيات أفلام "شريك Shrek" للرسوم المتحركة التى تحظى بشعبية هائلة (٢٠٠١؛ ٢٠٠٤) والفيلم الموسيقى لستيفن سوندهايم "إلى الغابة Into the Woods" (١٩٨٧).[٢] كل من هذين العملين، مثل اللوحات القاتمة الموحية للفنانة بولا ريجو، محاولة لمقاومة ما يسمى "ديزنة Disneyfication" الشكل. نسخ الرسوم المتحركة التى قدمها ولت ديزنى عن "سنوه وايت والأقزام السبعة Snow White and the Seven Dwarves" و"سندريلا Cinderella" و"الجميلة النائمة Sleeping Beauty" و"الجميلة والوحش Beauty and

(١) بولا ريجو Rego (١٩٣٥ -): رسامة برتغالية تعيش فى بريطانيا منذ عام ١٩٥١. ولت ديزنى Disney (١٩٠١ - ١٩٦٦) المخرج الأمريكى الشهير للرسوم المتحركة.

(٢) ستيفن سوندهايم Sondheim (١٩٣٠ -) مؤلف موسيقى أمريكى.

"Beast"، وأعمال أخرى، بتأكيدها الواضح على النهايات السعيدة، متضمنة عادة بطلات يتزوجن ويعثرن على أميرهن الفاتن، لها تأثير عميق على الفهم الحديث للشكل. ورغم ذلك، أصبحت هذه الخزائن الغنية بالقصص أيضًا بؤرة اهتمام التساؤل العلمى؛ مارينا ورنر، إذا اكتفينا بالاستشهاد بمثال بارز، مؤرخة حقيقية للشكل (انظر، على سبيل المثال، وارنر ١٩٩٤)، وهى حقيقة أثرت على إنتاجها القصصى وغير القصصى أيضًا.

حكايات الجنيات قصص تمثل أساسًا تنويعات على أنماط قصصية معينة. يبرز هذا الرأى الاهتمامات المعرفية للأنثروبولوجيا والمقاربات ذات العلاقة فى الفكر والتحليل البنيويين. تجد البنيوية قيمة كبيرة فى تحليل الأساطير وحكايات ثقافات معينة وأيضًا فى تعريف الوجود المشترك لحكايات وأنماط معينة، والبنى النموذجية عبر الثقافات. كان لأعمال كلود ليفى شتراوس وتزفتان تودوروف وآخرين تأثير قوى على النقاد الذين يدرسون وجود الأنماط الأسطورية والفلكلورية فى الأدب من مسرحيات شكسبير إلى الواقعية السحرية (انظر ليفى شتراوس، ٢٠٠١ [١٩٧٨]). تودوروف، ١٩٩٠ [١٩٧٨]).(١) فيما يتعلق بالإعداد المستمر لحكايات الجنيات، يثير تكرار أنماط وبنى سردية معينة فى سياقات جديدة مطمورة ثقافيا الانقسام الثنائى بين العالمية ووضع الشخص السياسى الذى اعتبر أن كتاب "أساطير" لرولان بارت يتصارع معه فى فحص الأسطورة فى الفصل السابق (١٩٩٣ [١٩١٩]؛ وبالتالى، كما نرى فى هذا الفصل، ابتليت البنيوية بنتائج التحليل النفسى. فى نظرية سيجموند فرويد عن unheimlich، أو "الخارق"، على سبيل المثال، من المحتمل أن نحدد نسخة من الاضطرار القهرى للتكرار، الرغبة فى العودة إلى نص، أو قصة أو نموذج، أو إحيائه، كرفض للفقد، واستعادته ومحاولة احتواء القلق (فرويد، ١٩٦٣ [١٩١٩]؛

(١) تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov (١٩٣٩ –) : فيلسوف فرنسى من أصول بلغارية، ولد فى صوفيا ويعيش فى فرنسا منذ عام ١٩٦٣.

جربر، Garber ١٩٨٧). تثير النصوص الثانوية الأكثر قتامة فى الكثير من قصص الجنيات، كما هو الحال بالنسبة للأساطير، أشباح زنى المحارم والعنف المألوف والتوحش، وهى أمور قد تعتبر فى مواضع أخرى مادة الأحلام والكوابيس.

إذا كانت حكاية الجنيات والفلكلور متاحين بشكل خاص للإحياء والتنقيح المستمرين فإن ذلك يعود جزئيا إلى تجردهما بشكل أساسى من سياق خاص: "برغم أن محتوى حكايات الجنيات قد يسجل الحيوات الواقعية لفقراء لا تُذكَر أسماؤهم بإخلاص مزعج أحيانا... لا يُشيِّد شكل حكاية الجنيات عادة كما لو كان يدعو الجمهور للمشاركة فى إحساس بخبرة حياتية" (كارتر، ١٩٩٠: xi). لا توجد قلاع حكايات الجنيات وأبراجها وقراها وغاباتها ووحوشها وبهائمها وغيلانها وأميراتها على ما يبدو فى أى مكان، إلا أنها توجد فى كل مكان فيما يتعلق بالتطبيق والملاءمة. لكن قد تكمن حركة مضادة واضحة فى تجديدات القرن العشرين للشكل فى الرغبة فى إعادة القصص إلى سياق اجتماعى تاريخى، مشكلة من بعض الأوجه محاولة لتبرير سحرها. رواية كريستوفر والاس "سم الزمّار المرقط The Pied Piper's Poison" (١٩٩٨) تعيد النظر فى حكاية الأطفال عن الزمار المرقط فى هملين الذى يساعد بموسيقاه الرائعة فى تخليص قرية فى شمال أوروبا من الفئران التى تنذر بالطاعون الذى يهدد الحياة، لكنه، حين توقف البلدة مكافأته، يعود ليغرى الأطفال، ومن ثم المستقبل الاقتصادى الرمزى للمجتمع.[1] باستعراض البنية القصصية لبحث أكاديمى يقتبسه منه دكتور فى خطبة تقاعد، تؤكد روايةُ والاس بوعى ذاتى وتتساءل عن قيمة شهادة خبير ومصداقيتها. البحث الأكاديمى مراجعة لقصة هملين. يجد مؤلفها، رافضًا العنصر الخيالى للقصة الشعبية كما وصلت عبر الأجيال، تفسيراً ماديا مزعجًا للأحداث مقترَحًا فى قصة الزمار المرقط. يقترح البحث، مسترجعا

---

(١) كريستوفر والاس Wallace : روائى اسكتلندى. هملين Hamelin : مدينة شمال ألمانيا.

السياق التاريخي الاجتماعي لحرب الأعوام الثلاثين في أوروبا في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابع عشر، أن هملين لم تكن تحاصر بالفئران، برغم أنها كانت ظاهرة دائمة الوجود في مجتمع تنمو فيه الحبوب. بدلا من التأمل، وطبيعية التأمل، يتم التأكيد على عدم مصداقية الأرشيف التاريخي في نقاط مختلفة، بأن البلدة كانت تحت حصار فرقة من الجنود الأسبان. وهي "الفئران" التي يعرض الزمار المرقط تخليص هملين منها. يوسع وصف الزمار نفسه صيغة الواقع الاجتماعي الذي يطبقه والاس على الحكاية وهو يتأمل الأسباب المحتملة للتسمية:

> **يمكن تصور أن كلمة "مرقط Pied" تحريف للكلمة الفرنسية 'à pied'، وتعني "على القدم"، مشيرة إلى أن هذا الرجل رحالة بطبيعته. يمكن أن تتضمن أيضًا أسلوب الملابس التي كان يرتديها، تعني كلمة "pied" مرقطًا أو منقطًا، باللون الفاقع أو الصريح التي يرتبط بمهرج أو بهلوان. أخيرًا يمكن أن تكون الكلمة تحريفًا لاسمه الحقيقي، خاصة إذا كان عربي الأصل فيكون من الصعب على متحدث ألماني غير متعلم أن ينطقه.**
>
> (والاس، ١٩٩٨: ١٦٠)

تحاكي القصة هنا الأسلوب الاستطرادي للعصر العلمي العقلاني مقدمة تعريفات وتفسيرات. يلمح التفسير الأخير أيضًا إلى وعي ثقافي "بالبنى الاجتماعية والطبقية التي تقدم القوى المشكِّلة لأشكال، يفترض أنها مجردة، من حكايات الجنيات والحكايات الشعبية والجنس الفني المرتبط بهما، أغاني المهد. الزمار المرقط، في تحليل والاس، أو على الأقل تحليل الأكاديمي في قصته، غريب، ربما مهاجر شرقي يعمل في أوروبا في القرن السابع عشر. هذا التلميح باتجاه حقيقة أن الكثير من حكايات الجنيات تكشف عن قلق عميق متأصل بشأن شخصية الدخيل، الغريب، الشخص أو المخلوق الذي من مكان آخر. تقترح التفسيرات الماركسية لحكايات مثل

"رمبلستيلتسكين"، على سبيل المثال، أنها تحاول العمل من خلال تهديد الوسيلة العامة للإنتاج بالدوران فى كثير من قرى شمال أوروبا فى القرون الوسطى.(١)

لا يستغرق الأمر قفزة كبيرة من التخيل لنرى كيف أن هذه الحكاية يمكن عرضها من جديد فى تحليل للأوهام الأوروبية فى القرن الحادى والعشرين فيما يتعلق بالعمال المهاجرين وطالبى اللجوء. تحدث جاك زيبس عن "الجالية العالمية" فى حكايات الجنيات (١٩٩٤: ٥)، لكن تحليلاته الماركسية للحكايات تؤكد أيضًا على سياقاتها التاريخية والاجتماعية الخاصة.(٢) يرى زيبس أن "رمبلستيلتسكين" تدور "عن تعزيز التجارة الرأسمالية لصناعة الكتان وانتحال وسائل الإنتاج التى من خلالها يمكن أن ترسخ [البطلة] خاصيتها وتكسب رجلها" (١٩٩٤: ٦٨).

وبالمثل، يلقى التحليل المادى الثقافى الذى يقدمه والاس لأسطورة الزمار المرقط الضوء على البؤرة الثانية للفترة الزمنية فى روايته، الحرب العالمية الثانية، حين واجهت المجتمعات الأوروبية أشكالا أخرى من الحرمان الاجتماعى والتهديد مماثلة لتلك التى كانت تواجه هملين. بالإضافة إلى موازاة الصراعين يجد والاس بتخطيطه الزمنى المزدوج، عن طريق شخصية الأكاديمى أرثر لى مرة أخرى، توازيا مزعجًا للحكاية الشعبية فى ممارسة التعذيب وقت الحرب فى القرن العشرين. فى هذه النسخة من خرافة الزمار المرقط، لا يُغرَى الأطفال بالألحان التى يعزفها منشد متجول ليتركوا القرية؛ يأكلهم سكان بلدة يهذون فى حالة متطرفة من المجاعة، شعب اختزل بمعنى الكلمة إلى فئران نتيجة لوضعه. يبرهن أى مسخ فى هذه الحكاية على أنه قابل للتوضيح بشكل مرعب فيما يتعلق بالجوع والجنون. بالتالى توضع الأعمال الوحشية

---

(١) رمبلستيلتسكين Rumplestiltskin : من حكايات الجنيات من مجموعة الأخوين جريم brothers Grimm.

(٢) جاك زيبس Jack Zipes : أكاديمى أمريكى.

الواقعة على المجتمعات المجاورة أثناء الحرب العالمية الثانية في بؤرة مقلقة. في النهاية، يبدو أن حاجتنا إلى نسج قصص حول أحداث مروعة ثابتة بشكل لافت في المجتمع الإنساني؛ نزيح الواقع لنبقى على قيد الحياة، ونتجنب الحقيقة البشعة، حقيقة أن القدرة على الوحشية في داخلنا جميعا. لا يوجد زمار مرقط ليكون كبش فداء إلا في مخيلتنا.

تقدم لغة كبش الفداء من جديد الجذور الأنثروبولوجية واهتمامات النظرية البنيوية. بطريقة تشبه شكسبير والأسطورة، يمكن ربط الدافع باتجاه مراجعة حكايات الجنيات بحركات نظرية معينة، لكن بالإضافة إلى ارتفاع أسهم الأنثروبولوجيا كفرع معرفي في القرن العشرين، تحمل حكايات الجنيات القيمة الدلالية التي تعزوها إليها الصيغ المنبثقة من علم النفس والتحليل النفسي. ثمة عمل واعد في هذا الشأن لبرونو بتلهايم "فوائد الافتتان: معنى حكايات الجنيات وأهميتها The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales"، وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٥.[1] استكشف بتلهايم متأثراً بأعمال سيجموند فرويد وكارل يونج "الدلالة السيكولوجية لحكاية الجنيات الفلكلورية" (١٩٧٥: ٥).[2] بطريقة تشترك في الكثير من منهجها مع تبرير والاس لقصة الزمار المرقط، اقترح بتلهايم أن الكثير من هذه الحكايات كان وسيلة للتغلب على الخبرات الصادمة نتيجة العقاب الاجتماعي للطاعون والمجاعة والحرب، أو نتيجة للضغوط الجنسية والاجتماعية التي يخلقها البلوغ والمراهقة. من اللافت أن الكثير من أبطال حكايات الجنيات يجدون أنفسهم على العتبة بين الطفولة والرشد، بين البراءة والخبرة بالمصطلحات الجنسية: "سنوه وايت"، و"ذات القبعة الحمراء"، و"الجمال النائم" تؤكد كلها هذا النمط القديم. كما يلاحظ بتلهايم:

---

(١) برونو بتلهايم Bettleheim (١٩٠٣ - ١٩٩٠): كاتب أمريكي ولد في النمسا.

(٢) كارل يونج Carl Jung (١٨٧٥ - ١٩٦١) الطبيب النفسي السويسري مؤسس علم النفس التحليلي.

"تصور حكايات الجنيات فى شكل متخيل ورمزى الخطوات الجوهرية فى النمو وتحقيق وجود مستقل" (١٩٧٥: ٧٣). وجدت الكاتبات الأنثويات مصدراً غنيا بشكل خاص من المادة فى حكايات الجنيات لهذا السبب. تخبر الراوية الواعية فى "الكروكيت الإنسانى" لكيت أتكينسون قراءها مبكراً بأنه عيد ميلادها، وهو عيد ميلاد مهم لأنه: "أول يوم فى أبريل وهو عيد ميلادى، عيد ميلادى السادس عشر- عيد الميلاد الأسطورى، الخرافى، العمر التقليدى لتبدأ المغازل ويأتى طلاب اليد متوسلين وتتجلى فجأة مجموعة من التخيلات الجنسية الرمزية الأخرى..." (أتكينسون، ١٩٩٧: ٢٣). لابد أن تاريخ كذبة أبريل يمنح القراء وقفة بشأن أن إزوبل، بإدراك ما بعد الحداثة للقراءات المتاحة لحكاية الجنيات، تميل أيضًا لتكون راوية غير موثوق فيها. إلا أن هذه العبارة تنبه القراء إلى الطرق المتنوعة التى ينهمك بها نص أتكينسون، كما أشرنا بالفعل فى الفصل السابق، فى علاقة تناص غنية مع شكسبير، وميثولوجيا أوفيد، وحكايات الجنيات من "الجمال النائم" مرورا بحكاية "سندريلا" إلى "ذات القبعة الحمراء" و"هانسل وجريتل".(١)

تهتم أتكينسون بشكل خاص باستدعاء حكايات الجنيات عن الأسرة كمثل أعلى ووجود قادر على الخلل المروع. وتجد أيضًا فى مسرحيات شكسبير مصدراً ثريا فيما يتعلق بهذا الشأن. وتهتم بتنافس الأشقاء وتبعيتهم كما تظهر فى شخصيات حكايات مثل "سندريلا" و"هانسل وجريتل" فى علاقة إزوبل وتشارلز أمام فقد أمهما والغياب المؤقت لأبيهما، وهى أيضًا موتيفة شائعة فى حكايات الجنيات، سمة توفر "لليتيم" مساحة حرة للخبرة. تزخر قصة "الكروكيت الإنسانى" بزوجات الأب، لسن جميعًا شريرات بالنمط القديم، كما تزخر بالفشل والغياب الأبوى والعلاقات الأسرية المضطربة والتهديد الجنسى. برغم أنه يبدو أن إزوبل وتشارلز فى المراحل الأولى من الرواية يداعبهما الأمل فى أن تكون أمهما إليزا حية، ويستدل عليه جزئيا بالتشبيه

---

(١) هانسل وجريتل Hansel and Gretel : قصة فى مجموعة جريم لحكايات الجنيات.

بحذاء سندريلا الذى يأملان فى أن يمتلئ ذات يوم بقدم أمهما العائدة، ندرك فيما بعد أنهما تناسا حقيقة أنهما شاهدا جثة أمهما ملوثة بالدماء فى غابة أثناء نزهة عائلية مشئومة. كانت إليزا، فى الحقيقة، مقتولة وقد ضاعت فردة حذاء.

إن وضع حكايات الجنيات (وشبه الشكسبيرية) فى الغابة خيطٌ آخر مهم فى القصة المعقدة التى تقدمها أتكينسون. يصبح إزوبل وتشارلز فى هذه اللحظة "طفلين فى غابة" "هانسل وجريتل": "كانت جائعة جدا حتى أنها أكلت جرة خبز الزنجبيل أو قطعة من إطار نافذة، برغم أنها كانت تعرف النتائج" (١٩٩٧: ١٣٠-١٣١). بيت القصيد فى هذا الاقتباس أن إزوبل "كانت تعرف النتائج"؛ هذا الموقف العارف الذى تتبناه القصة باتجاه مصدر التناص يجعلنا نتساءل بإصرار عن إمكانية أن تكون هناك نهاية سعيدة تشبه نهاية حكاية الجنيات التقليدية بالنسبة لهاتين الشخصيتين. تدرك إزوبل الكثير فى تحليلها للحضور الذكرى فى مراهقتها: "يبدو أن الرجال يقعون فى فئة من عدة فئات- هناك الآباء الضعاف والأخوة البشعون والأنذال الأشرار وقاطعو الأخشاب الأبطال، وبالطبع الأمراء المهذبون- لا أحد منهم يبدو مقنعًا تمامًا بشكل ما" (١٩٩٧: ٧٥). يتكرر النص الثانوى الجنسى فى الكثير من حكايات الجنيات كما يشير وضع بتلهايم للأمور فى سياقها فيما يتعلق بالبلوغ والصحوة الجنسية، فى "الكروكيت الإنسانى"، ويجد أكثر تجلياتها إزعاجا فى أسرة بكستر Baxter. على السطح هذا نص مدرسى عن "الأسرة السعيدة" حيث تخبز الأم الكعك باستمرار وتراعى متطلبات زوجها، لكن قارئ ما بعد الحداثة وما بعد الأنثوية لن يرضى أبدًا بهذه النسخة من الأحداث. إن فى قلب أسرة بكستر عنفًا أسريا وزنى محارم، مما يجعل كل شىء أيضًا يؤكد حقيقة الأكليشية المفضل فى الرواية: " قد تكون المظاهر خادعة". تتابع أتكينسون هذه الاهتمامات فى رواية أخرى، "تواريخ حالة Case Histories" (2004)، وتجمع بين التقاليد الفنية والتقاليد الطوبوجرافية للقصة البوليسية المعاصرة مع مجازات حكاية الجنيات وموتيفاتها.

تدين رواية أتكينسون "الكروكيت الإنساني" بعوالمها الموازية وموتيفات الترحال عبر الزمن بالكثير للقصة الخيالية والعلمية بالإضافة إلى شكسبير وأوفيد وحكايات الجنيات. تشترك تقنيتها القصصية في الكثير مع أسلوب "الواقعية السحرية" التي ارتفعت إلى الصدارة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، مستمتعة بالتجليات الجماعية في كتابات مؤلفين من أمريكا الجنوبية والوسطى، وفي الفن الأوروبي الغربي، وفي نصوص ما بعد الأنثوية وما بعد الحداثة. تناول الفصل السابق معالجة الأسطورة في روايات سلمان رشدي في هذا السياق والتأثير الأولي على رشدي وعلى نسخة أتكينسون من الواقعية السحرية مصدره أنجيلا كارتر. تطلعت كارتر بدون شك إلى حكايات الجنيات بحثا عن مصدر للدافع الواقعي السحري في كتابتها:

> **تمزق كارتر باستخدام مكونات حكاية الجنيات الواقعية التي ترعاها [كتابتها] لولا ذلك. تقر كارتر كراهية النساء في حكاية الجنيات التقليدية، بالإضافة إلى طواعية حكايات الجنيات للتنقيح والانتشار بطرق تثري شفرات اجتماعية خاصة (البطريركية بشكل خاص)؛ لكن من خلال هذا الإدراك تروض كارتر حكاية الجنيات كوسيط للكاتبة الأنثوية.**
>
> (هد Head، ٢٠٠٢: ٩٢)

تقترح ساره جمبل Gamble ذلك بالنسبة لكارتر "الانتحال والإعداد هما حقا ما تدور حوله حكاية الجنيات" (١٩٩٧: ٦٧)، مستشهدة بالتعريف الشخصي الذي تقدمه كارتر للشكل:

> **الفرص هي، وقد جُمعت القصة بالشكل الذي نعرفه، إلى حد ما خارج كل أنواع القصص الأخرى لوقت طويل وموغل في القدم، ولحِمتْ مع أجزاء أخرى مفقودة، وأضيفتْ لها أجزاء، وامتزجت**

مع قصص أخرى، حتى فصلت مرشدتنا نفسها القصة بشكل شخصي لتناسب *الجمهور*... أو لتناسبها ببساطة.

(كارتر، ١٩٩٠: x)

هذا تلخيص رائع لعمليات الارتجال.

تناسبها وتناسب جمهورها، تبدى حكايات الجنيات التى راجعتها كارتر اهتماماً عميق الجذور بالنصوص الثانوية الجنسية التى يحددها بتلهايم. مجموعة القصص القصيرة التى تشكل مجموعتها "*الغرفة الدموية* Bloody Chamber"، وتعيد فيها كتابة "الجميلة والوحش"، و"قطة فى حذاء"، و"ذات القبعة الحمراء"، وقصة قلعة بلوبرد (فى عنوان القصة)، زاخرة بأوصاف الجسم الإنسانى والعملية الجنسية، بالإضافة إلى الحيض، وهو بالنسبة لكارتر مختصر العتبة الجنسية التى تقف عليها بطلات حكاية الجنيات.[1] "*الشال القرمزى*" فى "*شركة الذئاب* The Company of the Wolves"، على سبيل المثال، كناية عن ذات القبعة الحمراء التى لا يُذكَر اسمها، لا يدل فقط على هويتها الأدبية التقليدية بالنسبة للقارئ لكنه يصبح رمزا إضافيا لعتبة الشعور الجنسى الذى توضع عليها؛ إنه "لون الخشخاش، لون الأضاحى، لون الحيض..." (١٩٩٥ [١٩٧٩]: ١١٧).[2] *شركة الذئاب*" تحدث على عتبة التقويم أو حافة تقويم الانقلاب الشتوى؛ أحبت كارتر استخدام هذه اللحظات "المفصلية" فى السنة كفضاء احتمالى فى كتاباتها التنقيحية.

---

(١) قطة فى حذاء Puss in Boots : قصة فرنسية، تجلب قطة بارعة الكثير من الحظ لصاحبها، وكان شابا فقيرا، من خلال سلسلة من الحيل التى تقوم بها القطة، يصبح لوردا ويتزوج ابنة الملك. بلوبرد : Bluebeards قصة تحمل اسم البطل، وهو رجل يتزوج ثم يقتل زوجاته واحدة بعد الأخرى.

(٢) كناية metonymy : بشكل خاص إحلال كلمة تشير إلى شىء أو فعل بكلمة تشير إلى خاصية ترتبط به، لكنها فى استخدامها الأوسع كلمة أو شىء تستخدم كبديل أو رمز لشىء آخر. عكس الاستعارة غالبا (المؤلفة).

في هذه النسخة الخاصة من حكاية " ذات القبعة الحمراء" يعربد الازدواج الجنسي العنيد للبطلة مع الذئب بدلا من الالتهام العنيف الذي تتعرض له جدتها. تجد كارتر في حكايات الجنيات إمكانية شاسعة لتحقيق التحرر بالإضافة إلى تقييد النساء، محررة العديد من بطلاتها من المسار الضيق للزواج. كما وصفتها لورنا ساج بفصاحة، في يدي كارتر "يفقد الوحوش والأميرات المواضع التي احتلوها في النسخة القديمة..." (١٩٩٤: ٣٩).(١) لكن حكايات كارتر المتمركزة حول الأنثى لا تبدل بعض النسخ الساذجة من البطلة بالبطلات المحدودات في مصادرها. في الكثير من الحكايات تثبت البطلات أنهن متواطئات في حبسهن وترحالهن، بدون شك على ما يبدو، إلى "بلاد الزواج التي لا يمكن تخمينها" (٧). في "الغرفة الدموية"، على سبيل المثال، يكمن جزء من منحنى التعلم الحاد للراوية البطلة في معرفة أن ثروة زوجها الغامض أغرتها، ويعرف القارئ على الفور أنه بلوبرد القاتل من إشارات يقدمها الأدب الإباحي في مكتبته الشخصية وكل المفاتيح الدالة تماما. سيطرت هذه القصة عن العنف المكبوت ضد النساء، بالطبع، على الكثير من القصص الأنثوي: في القرن العشرين، مستلهما، على سبيل المثال، "بيضة بلوبرد وقصص قصيرة أخرى "Bluebeard's Egg and other short stories لمارجريت أتوود و"يوميات بلو Blue Diary لأليس هوفمان، وفي القرن التاسع عشر مرفرفة تحت جناح "جين إير" لشارلوت برنتي.(٢) في المخيلة الحية لكارتر، يبدو أن الحنفيات الذهبية في حمام الماركيز والقماش الرقيق الذي يملأ به خزانة ثياب عروسه تحجب قدرتها على التساؤل حول سجله السيئ في الزيجات السابقة. تسمح كارتر لنفسها، في شخصية الأم التي لا تُقهَر التي تنقذ ابنتها في النهاية، بتوغل أنثوي درامي إلى قلب أسطورة بلوبرد،

---

(١) لورنا ساج Sage (١٩٤٣ – ٢٠٠١) : أكاديمية من مواليد ويلز.

(٢) مارجريت أتوود Atwood (١٩٣٩ –) كاتبة كندية وشاعرة وناقدة.

مصنفة من جديد بفاعلية الأخوة المخلصين، أخوة تشارلز بيرو من النسخة الفرنسية للحكاية التى ترجع إلى القرن السابع عشر.[1]

حررت كارتر، فى مسيرتها المهنية، مجموعتين من حكايات الجنيات لدار فيراجو Virago للنشر (١٩٩٠، ١٩٩٢). فى ١٩٩٧ ترجمت أيضًا المجموعة المؤثرة لبيرو "تواريخ أو حكايات الزمن الماضى Histoires ou contes du temps passé" (١٩٩٧) وكانت دارسة بالإضافة إلى كونها معدة للشكل؛ كانت حكايات الجنيات بوضوح جنسا فنيا نموذجيا فى أعمالها، تظهر فى أشكال وصور متنوعة فى روايات منها "محل الدمى السحرية The Magic Toyshop" (١٩٦٧)، وفيها فى رأى دومنيك هد: "يتم تحدى حكايات الجنيات بروح متناقضة. حيث حكايات الجنيات عند الأخوين جريم أو بيرو تقمع نصها الثانوى عن النشاط الجنسى، تجعل كارتر النشاط الجنسى المنبثق لبطلتها ميلانى ابنة الخامسة عشرة القوة الدافعة للقصة" (٢٠٠٢: ٩٢-٩٣).[2] تظهر نسخ ما بعد الحداثة من حكايات الجنيات أيضًا مجموعات القصص القصيرة التى نشرتها، ومنها "ألعاب نارية Fireworks" وكتابها الذى نشر بعد موتها "الأشباح الأمريكية وعجائب العالم القديم American Ghosts and Old World Wonders" (١٩٩٤). ولا تحتوى المجموعة الأخيرة على نسخة واحدة بديلة فقط من أسطورة سندريلا بل على ثلاث نسخ، كما لو كان ذلك لتأكيد وعى كارتر بإمكانية تنقيح هذه النصوص.

الراوى المشغول والمتطفل فى "أشبوتل أو شبح الأم، ثلاث نسخ لقصة واحدة Ashputtle or The Mother's Ghost, Three Versions of One Story" يناقش إمكانية

---

(١) تشارلز بيرو Perrault (١٦٢٨-١٧٠٢) : كاتب فرنسى.

(٢) دومنيك هد Head : أستاذ فى الأدب الإنجليزى المعاصر. الأخوان جريم Grimm : جاكوب كارل Karl (١٧٨٥ - ١٨٦٣) فيلسوف ودارس فلكلور ألمانى، جمع مع أخيه فيلهلم كارل Wilhelm (١٧٨٦- ١٨٥٩) مجموعة من الحكايات الشعبية الألمانية (١٨١٢-١٨١٥).

إعداد منظور جديد عن أسطورة سندريلا: "يمكنك بسهولة إبعاد القصة عن أشبوتل وتركيزها على الأخوات المشوهات..." (١٩٩٤: ١١٠). تعيد كارتر متعمدةً عنف النسخ القديمة من القصة، مشاهد تشوه فيها زوجة الأب فى هذه الحكاية أقدام بناتها فى محاولة لتجعلها تناسب حذاء الأمير بالقوة. الصورة مزعجة فى السياق، وتوحى باليأس المحيط بإمكانية زواج البنات فى المجتمعات القديمة، لكن كارتر توحى بتوازٍ حديث مزعج فى طقوس ربط القدم وختان الإناث (١٩٩٤: ١١٠). يفكر الراوى أيضا فى فشل الأب فى مواجهة العنف الذى تمارسه زوجته الثانية تجاه ابنته فى بيت الأسرة، متأملا أنه إذا جعل البنات الثلاث فى القصة بناته بالفعل فقد يعدل الأمور: "لكن ذلك قد يحول القصة أيضا إلى شىء آخر، لأنه قد يقدم حافزًا، وهلم جرا؛ قد يعنى أن على أن أقدم ماضيا لكل هؤلاء الناس، وأن على أن أزودهم بثلاثة أبعاد..." (١١٠). تتلاعب كارتر هنا بتعمد، حيث أن هذه الفقرة الشرطية عن ما قبل التاريخ والحافز، واستعادة الأبعاد الثلاثة، ما اعتبرناه مركزيا فى تجديدات أعمال شكسبير والأسطورة وحكاية الجنيات التى درسناها فى هذا القسم وهى بدون شك مركزية بالنسبة لدافعها التنقيحى.

العلاقة بين حكاية الجنيات والفلكلور معقدة فى تاريخ الطباعة. بينما صارت أسماء بيرو والأخوين جريم وهانز كرستيان أندرسن مرادفة لحكايات الجنيات، كان هؤلاء المؤلفون يقدمون للطباعة نسخًا تحمل الطابع الشخصى من قصص جرت على الألسن لفترات طويلة فى سياق الثقافة الشعبية الشفهية.[1] وكما أوضحت مارينا ورنر كانت الثقافة الشفهية أيضا بيئة تتمركز أكثر بكثير حول الأنثى، برغم أن ورنر وكارتر كلتيهما تدركان بالقدر نفسه سلفًا أنثويا مطبوعًا لحكايات الجنيات الحديثة التى تناولتاها. "حكايات الجنيات Les Contes des Fées" لمدام دى أولنوى

(١) هانز كرستيان أندرسن Andersen (١٨٠٥ –١٨٧٥) : كاتب دنمركى.

(١٦٩٧-١٦٩٨) التى نشرت عددا من القصص المطبوعة المتداولة فى ثقافة الصالونات الفرنسية، مشروع أنثوى إلى حد بعيد (زيبس، ١٩٩٤: ٢٠).[1] مهدت بشكل خاص حكاياتها عن عرسان الحيوانات الطريق لقصة "الجميلة والوحش La belle et la bête التى حظيت باهتمام متكرر من كارتر. فى "الغرفة الدموية" بالإضافة إلى عرسان الذئاب، توجد تنويعتان خاصتان على حكاية الجميلة والوحش: "مغازلة مستر ليون The Courtship of Mr Lyon" التى تحتوى على حل مبتذل بشكل واع لزواج بطليها، والحكاية الأكثر ظلمة وتشبعا بالجنس "عروس النمر The Tiger's Bride"، حيث فى عملية قلب نموذجية من خلال الانتحال، لا تحول جميلة كارتر الوحش إلى التصور العادى لأمير لكن، بمجرد أن يلعق العروس النمر طبقات جلدها، يكسوها الفراء. وفيما يتعلق بالتناص السينمائى للكثير من نثرها، المراجعة القوطية التى تقدمها كارتر لهذه القصة تدين أيضا لنسخة الفيلم الرائع الذى قدمه جان كوكتو (١٩٤٥).

من المذهل أن نلاحظ أن العديد من المؤلفين الذين تم استدعاؤهم فى هذا التحليل لانتحال حبكات حكاية الجنيات ونماذجها انشغلوا أيضًا كثيرا بشكسبير فى كتابتهم: أتكينسون بكوميديات شكسبير فى "الكروكيت الإنسانى"، كارتر بتراث شكسبير كله فى روايتها الصعبة "الأطفال الحكماء Wise Children". رواية مارينا ورنر "اللازوردى"، وقد ذكرناها من قبل فى الفصل الثالث فيما يتعلق بالمقاربة التنقيحية لمسرحية "العاصفة"، نص تشرب أيضًا ميثولوجيا أوفيد وحكايات الجنيات. تتشكل الرواية برواية الشخصية شبه السحرية سيرافين كلابرى، التى تُربَط فى نقاط متنوعة من الرقصة بالساحرة الشكسبيرية الثانوية ساكوركس. القصة الأولى التى ترويها عن ملك، ابنته الجميلة، ذات الشعر الذهبى، كما هو الحال فى أفضل حكايات الجنيات كلها، وطالب يدها بدين يأكل المحار، يستدعى الاثنان أسطورة المسخ الأوفيدية عن

---

(١) مدام دى أولنوى Mme d'Aulnoy (١٦٥٠-١٧٠٥) كاتبة فرنسية.

ميداس الذى حول الأشياء إلى ذهب، وتقدم نموذجًا لفهم العلاقة فى الرواية بين شخصيات السير أنطوني إفرارد Everard وابنته الفاسدة زانث Xanthe وزوجها فى المستقبل سى نبريس Nebris، الذى وجد مزرعة محار فى أرض العائلة فى الكاريبى.[1] اسم زانث يعنى "المذهَّب" باللاتينية، وتُلقَّب أيضًا بأنها "ذهبية" فى الرواية، مستدعية عدداً من نماذج حكاية الجنيات عن ذوات الضفائر الذهبية الأنانيات الشرهات وحكايات لا تنتهى عن منافسات الأخوة بين الأخوات اللائى يوصفن بالتناوب بأنهن "طيبات" و"شريرات"، غالبًا عبر أوصاف مزعجة عن الشعر الساطع والقاتم. ميراندا الأخت غير الشقيقة لزانث والمختلطة العرق أزعجتها بشكل واضح ما تتضمنه القصص من هذه التقاليد الأدبية. تشيد ورنر خلال نسجها المتناص، نسجها للحوريات وتقلبات البحر فى مسرحية "العاصفة" لشكسبير مع تلك الحكايات عن الجنيات، قصة متمركزة حول الأنثى بشكل واضح. يبدو من المناسب أن الرواية تنتهى وسيرافين لا تزال تروى القصص وتكررها بأسلوب الأم الساذجة وغازلات الملابس اللفظية فى حكاية الجنيات. تحتوى الأساطير والحكايات التى ترويها سيرافين، عاكسة الاهتمامات ما بعد الكولونيالية والأنثوية لرواية ورنر، قصصًا عن الالتهام وعن الموت، والاستهلاك، سواء كان جنسيا أم شيئًا آخر، لكنها تُراجَع باستمرار وتنقح، وتُروَى من جديد فى سياقات جديدة: "لكن هذه القصة البشعة ليست مكتوبة على ما يبدو للفتيات الإنجليزيات الصغيرات، ومن ثم قامت سيرافين بإعدادها، كما يفعل رواة القصص" (١٩٩٢: ٢٢٤). هذا هو فن الانتحال الواعى الذى تقدمه ورنر وكارتر وأتكينسون وكثيرات أخريات. إنهن يكسرن تقاليد حكاية الجنيات بتعمد ويحطمنها، ويرين الأشياء من زاوية جديدة. كما يذكرنا جاك زيبس، يفعلن هذا: "ليغيرن قراءاتنا للقصص المفضلة التى شكلت نوعا من التراث فى الثقافة الغربية" (١٩٩٤: ١٥٧). لكن، كما يلاحظ زيبس أيضًا: "تنقيح ما بعد الحداثة الذى يقدمنه...

(١) ميداس Midas : ملك منحه ديونيسيوس القدر على تحويل كل ما يلمسه إلى ذهب.

لا يشبه حكايات الجنيات التى يكسرونها إلى شظايا ويحولونها إلى كل جديد. إنهن، بدلا من ذلك، يستكشفن براعة حكاية الجنيات ويجعلننا ندرك أن هناك طرقا مختلفة لصياغة القصص ورؤيتها" (١٩٩٤: ١٥٧).

فى النهاية، إن النهاية السعيدة لحكاية الجنيات هى ما تنكره هذه النسخ التنقيحية بأكثر الطرق صخباً، أو على الأقل تُشكِّكها بوعى. مبرهنة مرة أخرى على أن الركود نموذج غير جدير بالثقة بالنسبة لعمليات النصوص التراثية عبر الثقافات والزمن، هذه "النسخ الأخرى" تفتح الاحتمالية ولا تغلقها، مقدمة "ليس استعادة بل تمييزا، لا ترسخ معيارا جديداً بل تشك فى كل المعايير" (زيبس، ١٩٩٤: ١٥٧-١٥٨؛ انظر أيضاً زيبس، ١٩٧٩: ١٧٧).

الجـزء الثـالـث

رؤى بديلة

الفصل السادس

بناء وجهات نظر بديلة

تبيَّن بجلاء في مناقشة الإعداد والانتحال في هذا الكتاب أن هذه العمليات كثيراً ما تكون أعمالا سياسية، وإن لم يكن ذلك حتميا. بينما رأى ت. س. إليوت في "التقاليد والموهبة الفردية" أن عملية إعادة التفسير في سياق جديد بعدٌ ضرورى بالغ القيمة حقا من أبعاد الإبداع الأدبى، وكان يناقش ظاهريا شكلا من أشكال العلاقة بين المتناصات التى عكست ارتجاله الثقافى فى الاقتباس والتلميح فى قصائد مثل "الأرض الخراب". تشير تلك القصيدة التى ترجع إلى سنة ١٩٢٢ إلى: "الشيطان الأبيض The White Devil" لجون ويبستر، و"أنطونيو وكليوباترا" لوليم شكسبير، و"مسخ الكائنات" لأوفيد، وهنرى جيمس، وأشعار شارل بودلير، إضافة إلى تأثيرات ونصوص أخرى جمة.[1]

تتغير أهمية العلاقة بين المتناصات والعملية المرجعية حيث يمتد الانتحال إلى ما بعد التلميح المتشظى إلى تجديد ومراجعة أكثر استمرارية. إذا كان على القراء الانتباه إلى علاقات المقارنة والتضاد التى رأى إليوت أنها حاسمة فى العملية الجمالية، وهى تسير غالبًا بدون القول بأن النصوص التى تم الاستشهاد بها أو تجديدها لابد

---

(١) جون ويبستر Webster (١٥٨٠-١٦٢٥ تقريبا): كاتب مسرحى إنجليزى. شارل بودلير Baudelaire (١٨٢١ -١٨٦٧) شاعر وكاتب ومترجم فرنسى، لأشعاره تأثير عميق فى الشعر الحديث.

أن تكون معروفة جيدا. ويجب أن تكون جزءًا من بيئة معرفية مشتركة، بالنسبة لكل من تداخل العلاقات والتفاعل ليكونا قابلين للتعريف وعلى هذه بدورها أن يكون لها التأثير المطلوب على القراء. وهذا هو السبب، كما ناقشنا فى المقدمة، الذى يجعل الإعداد والانتحال يميلان عمومًا إلى العمل ضمن معايير تراث راسخ، ويقومان أحيانًا بتعزيز هذا التراث بتأكيد الاهتمام المستمر بالنص الأصلى أو المصدر، برغم تغير ظروف الفهم. لنكرر عبارة ديرك أتريج التى تم الاستشهاد بها فى المناقشة التمهيدية: "تعتمد ديمومة أى تراث جزئيا على إشارات الخلَف إلى السلَف..." (١٩٩٦: ١٦٩). وهذه العمليات الضرورية ضمن معايير التراث لا تعنى بالضرورة أن عمليات الانتحال تقبل فقط نصها السابق أو تستشهد به بدون تساؤل أو نقد. تُستحَث دراسة عمليات الانتحال فى سياق أكاديمى جزئيا بالقدرة المعروفة للإعداد فى الاستجابة أو الرد على أصل مهم من وضع سياسى وثقافى جديد أو معدَّل، وبقدرة عمليات الانتحال على إلقاء الضوء على الفجوات المزعجة ومواطن الغياب والصمت فى النصوص التراثية التى تشير إليها. الكثير من عمليات الانتحال لها استثمار سياسى وأدبى مفصلى فى إعطاء صوت لتلك الشخصيات أو لأوضاع أشخاص تدرك أنهم قُمِعوا أو قُهِروا فى الأصل.

لفت أتريج الأنظار بصورة مفيدة إلى المأزق المزدوج الذى تنتهى به عمليات الانتحال المدمرة أو الاستطرادية المضادة، بإعادة تعزيز الوضع التراثى للنص الذى تختلف معه، لكن المسألة المهمة التى يجدر ذكرها هى حقيقة أننا، قراء أو مشاهدين، لا نرى أبدًا تلك الرواية أو القصيدة أو المسرحية فى الضوء نفسه بمجرد أن نجد مدخلا للنقد المتضمن فى عمليات انتحالها. بالطريقة ذاتها يمكن القول إن رواية "جين إير" لشارلوت برنتى (١٨٤٧) لا يمكن أن تُقرأ الآن من منظور القرن الحادى والعشرين بدون البصائر المهمة لما بعد الكولونيالية أو الأنثوية، ثم قد تقرأ "جين إير" أيضًا بصورة مختلفة فى ضوء الانتحال المؤثر إلى حد بعيد لجان رايس "بحر سرجاسو الواسع" (١٩٦٦).

بالتوازى يمكن أن يوجد هذا فى مجال الأداء المسرحى، خاصة حين يقيس تأثير نظريات برتولد بريخت وممارساته. حاول بريخت فى "مسرحه الملحمى" أن يشغل القوى العقلانية لاستجابة المشاهد (ويليت Willett، ١٩٩٢ [١٩٦٤] : ٣٣ - ٤٢). أراد أن يكسر الرابطة الحسية بين المشاهد والممثل جزئيا بعمليات "محو الألفة" أو vefrmdungseffekt، وتترجم غالبا إلى "تأثير الاغتراب"، واستراتيجياتها (كونسيل، ١٩٩٦: ١٠٢-١٠٣؛ ويليت، ١٩٩٢: ٩١-٩٩). يمكن ممارسة محو الألفة إلى حد بعيد على نص تراثى كأداء. فى هذا السياق يمكن فهم التفسيرات الجديدة التى قدمها بريخت لمسرحيات تتراوح من "هاملت" لشكسبير إلى "أوبرا المتسولين" لجون جاى على أفضل وجه. فى "البزوغ السهل لأرترو وى The Resistible Rise of Arturo Ui" (١٩٤١)، على سبيل المثال، انتحل بريخت المسرحية التاريخية "ريتشارد الثالث" لشكسبير ليثير قضية خاصة جدا تتعلق بظهور الفاشية فى ثلاثينيات القرن العشرين. يدعونا الكثير من عمليات الإعداد التى تتم بآلية مماثلة "لمحو الألفة"، كقراء أو مشاهدين، إلى إلقاء نظرة جديدة على نص تراثى ربما نشعر، بدون ذلك، أننا "فهمناه" أو فسرناه بما يرضينا. وكثيراً ما تقوم عملية محو الألفة بكشف ما كُبِت أو قُمِع فى أصل.

ثمة ممارسة مسرحية أخرى يمكن فحصها من منظور الانتحال وهى الأداء بين الثقافى intercultural. طبقا لرأى باتريس بافيه Pavis "يبدع [المسرح بين الثقافى] بأضيق معنى أشكالا مهجنة تعتمد على خليط واع وإرادى تقريبا لأداء التقاليد التى يمكن اقتفاء أثرها حتى مناطق ثقافية محددة" (بافيه، ١٩٩٦: ٨). وقد يعنى هذا الأعمال الغربية التى تغيرت نتيجة تقنيات أعمال وتقاليد تنتمى لثقافات أخرى، مثل نسخة للمخرج البريطانى بيتر بروك متأثرة بكاثاكالى من المسرح الملحمى الهندى فى "المابارتا The Mababbarata" أو نوه وكابوكى اليابانيين للمخرجة الفرنسية أريان منوشكى التى استلهمت نسخا من المسرحيات التاريخية لشكسبير (كيندى Kennedy، ١٩٩٣: ٢٧٩-٢٨٨)؛ ربما يعنى الأمر أيضًا نسخ كاثاكالى أو كابوكى لنصوص من

التراث الغربي.[١] المشكلة دائما في مواجهات ثقافية من هذا النوع أن الانتحال يمكن أن يبدو معاديا أو افتراضيا اعتماداً على الاتجاه الذي ينبع منه- يجب صياغة السؤال دائما على النحو التالي: "مَنْ ينتحل مَنْ؟" و"على أي أساس؟" إن منظِّري الأداء بين الثقافي قلقون بشأن سياسات التعامل التي تحدث، حيث أن هناك دائمًا خطر مقاربة إمبريالية، برغم أن البعض، مثل مارفين كارلسون، قد يدافعون أيضًا عن الممارسة.[٢]

> **تحافظ بعض الانتقالات الثقافية على الثقافة الأصلية، وجهة نظر الآخر، بينما تمتصها الثقافة المستقبلة. برغم أن التحولات أو إعادة تناول مادة أصلية ربما تحدث، إلا أن هناك في الحقيقة علامات على تمثيل بين ثقافي بشكل حقيقي. إن الاستعارة من ثقافة أخرى ليست استشهاداً خالصًا أو بسيطًا وليستْ نسخة طبق الأصل مطلقًا.**

(بافيه، ١٩٩٦: ١٢)

يتم تأمل مجموعة جديدة كاملة من المصطلحات ونحن ندرس الإعداد والانتحال، ناهيك عن السياق بين الثقافي، تنقلها هذه الانعطافات: الحفظ، الامتصاص، إعادة التناول، الاستشهاد، النسخ، الاستقبال.

جادلت جوتري شكرافورتي سبيفاك في أن ما بعد الكولونيالية انتحالية بشكل متأصل في تلميحاتها وفي الوضع السياسي الذي تحتله: "فيما بعد الكولونيالية، يُزاح

---

(١) بيتر بروك Brook (١٩٢٥ -) مخرج بريطاني. كاثاكالي Kathakali دراما هندية راقصة كلاسيكية راقية. نوه Noh : شكل رئيسي من الدراما الموسيقية اليابانية الكلاسيكية. كابوكي Kabuk : دراما يابانية راقصة كلاسيكية راقية. أريان منوشكي Ariane Mnouchkine's (١٩٣٩ -) مخرجة فرنسية.

(٢) مارفين كارلسون Carlson: أستاذ الدراما في جامعة كورنل Cornell، سيدني.

كل تعريف متروبوليتانى. الصيغة العامة لما بعد الكولونيالية هى الاستشهاد، إعادة الكتابة، إعادة توجيه التاريخى" (١٩٩٠: ٤١).[١] فى حركة موازية، تقترح سيلفى مورى Maurel أن "الخطاب الأنثوى يوجد على حواف أى بناء، أى ممارسة استطرادية" (١٩٩٨: ٥٠). يعتبر بيتر ويدوسون الكتابةَ المنقحة "مكوِّنًا حاسمًا" من المكونات الأدبية، مجادلا فى أنه يمثل "ثقافة خيالية مضادة' معاصرة، تعيد فى 'الرد' على النصوص التاريخية، وعلى الأوضاع التاريخية التى شكلتها، كتابة التاريخ الرسمى بمراجعة 'قصصه الرئيسية'" (١٩٩٩: ١٦٦). يحاول هذا الفصل فحص قطاع عرْضى من هذه "القصص الرئيسية"، متراوحا من مسرحيات شكسبير التى ألقينا الضوء عليها بالفعل فى الفصل الثالث باعتبارها مركزا لتاريخ فن الانتحال وكتابته، إلى الروايات الواعدة فى القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين. وبشكل خاص فحص الطرق التى تنقح بها عمليات الانتحال نفسها من المنظور المؤثر لبعض أكثر الحركات النظرية السائدة والمؤثرة فى الأزمنة الحديثة: الأنثوية وما بعد الكولونيالية وتاريخ الشذوذ.

بحر سرجاسو الواسع لجان رايس: مجرد إعداد آخر؟

فى فترة مبكرة من حياتها حين كانت تقيم وتدرس فى الدير الدومينيكى، دير القديسة إنوسينزا Innocenzia، بطلة رواية "بحر سرجاسو الواسع" لجان رايس (١٩٦٦)، أنطوانيت ماسون Mason، تقرأ حيوات القديسين.[١] لاحظت أن إنوسينزا نفسها ليست لها قصة فى هذه المجلدات الموجزة: "لا نعرف قصتها، ليست فى الكتاب" (رايس، ١٩٨٧ [١٩٦٦] :٤٥) تصلح العبارة تصديراً للرواية كلها. لأن ما تحققه رواية

---

(١) الدومينيكى Dominican : من ينتمى لنظام الرهبنة الذى أسسه القديس دومينيك Saint Dominic سنة ١٢١٦.

رايس بصورة رائعة هو تزويد شخصية هامشية من عمل تراثى فى الأدب الإنجليزى بتاريخ معقد وصوت. فى الحقيقة، رأت باتريشيا وو أن رايس بهذا العمل دعت بشكل نبوى إلى الاهتمام المتكرر لما بعد الحداثة المتمثل فى منح صوت للشخصيات الصامتة أو الغائبة فى التراث.[1] "بشكل نبوى وتوقعى أمسكتْ بما تصادف أن يكون الاهتمامات الأدبية السائدة فى السنوات الخمس والعشرين التالية: التيمة الأنثوية عن 'المجنونة المقموعة فى العلية'؛ إعادة اكتشاف البنيوية 'للتناص'..." (١٩٩٥: ٢٠٣). مرجع التناص الذى تشير إليه وو هنا هو العمل الواعد فى النقد الأنثوى، العمل الذى قدمته ساندرا جليبرت وسوزان جوبار بعنوان "المجنونة فى العلية The Madwoman in the Attic" (٢٠٠٠ [١٩٧٩]).[2] يأتى هذا النص، كما تقترح وو، بعد رواية رايس لكنه يغلف اهتمامها بشخصية الأنثى الصامتة فى "جين إير" ويوسعه.

"المجنونة فى العلية" بالمعنى الحرْفى (والأدبى) فى رواية رايس هى برْتا روشستر Rochester، وكانت من قبل برتا أنطوانيت ماسون من جاميكا، الزوجة الأولى لمستر روشيستر، البطل المعقد الشبيه ببايرون فى "جين إير". فى رواية برنتى، تُختزَل برتا إلى ثرثرة مجنونة تنبعث من الصفوف العليا فى قاعة ثورنفيلد Thornfield، عزبة أسرة روشستر، والبنى السلبية والبارانوية للآخرين. وقد أصابها شكل وراثى من الجنون، حبسها روشستر فى علية تحرسها الخادمة جريس بول Poole واختفت من العالم. تُهمَّش برتا فى النص اجتماعيا ومكانيا؛ روشستر مستعد حتى لأن يتزوج على جين إير، برغم أنه أثناء حفل العرس نفسه تُكشف حقيقة ماضيه على الملأ. توضح خطابات

---

(١) باتريشيا وو Waugh : ناقدة أدبية وأستاذة فى الأدب الإنجليزى، متخصصة فى أدب الحداثة وما بعد الحداثة.

(٢) ساندرا جليبرت Gilbert (١٩٣٦ -) ناقدة أدبية وشاعرة وأستاذة فى جامعة كاليفورنيا. سوزان جوبار Gubar (١٩٤٤ -) أكاديمية أمريكية، أستاذة فى الإنجليزية ودراسات المرأة فى جامعة إنديانا.

رايس التى تتناول فيها تأليف "بحر سرجاسو الواسع" أنها كانت قلقلة من تقديم هذا التهميش لشخصية برتا نصف الكريولية.(١)

الكـريولية فى رواية شـارلوت برنتـى شخصية عادية - منفرة، لا تهـتم بمـا يحـدث، ولم تكن على قـيـد الحـيـاة ذات يوم. إنهـا ضـرورية للحبكة، لكنهـا تصـرخ دائمـا وتصـيح وتضـحك بشكل رهيب، وتهاجم الجـميع بمختلف أشكالهم- بعيدا عن الأنظار. بالنسبـة لى (وبالنسبـة لك على مـا أتمنى) يجب أن تكون على خشبة المسرح مباشرة.

(رايس، ١٩٨٥: ١٥٦)

لرايس مساهمة شخصية فى هذه المقاربة، لكونها هندية غربية بيضاء وواعية دائما بأنها غريبة فى المجتمعات التى عاشت فيها. فى حركة مماثلة لتلك التى استكشفناها بالفعل فى مراجعة نصوص شكسبير، تنقل رايس شخصية هامشية من الطرف إلى المركز: استغاثاتها على المسرح وبعيدا عنه فى الخطاب المقتبس موحية إلى حد بعيد فيما يتعلق بهذا الشأن.

بمنهج مماثل لعمليات الإعداد الأدبى، العمليات الأخرى التى تسعى إلى إنطاق الشخصيات الصامتة أو المقهورة، تحقق رايس هدفها فى استعادة أنطوانيت فى "بحر سرجاسو الواسع"، بالتحدث بضمير المتكلم. لكن بدلا من أن تمنح رايس لأنطوانيت المنظور الوحيد فى الرواية، تُدخِل أقسامها مع أقسام أخرى تفصح عنها أصوات إضافية، وخاصة شخصية "روشستر" فى الرواية، العاقل الذى تُحرِّر قصته بشكل ساخر، مشوشة تقريبًا، باستجابته البارانوية paranoid لوضعه الجغرافى

(١) الكريولى Creole : الشخص من أصول أوروبية يولد فى جزر الهند الغربية أو أمريكا الأسبانية.

والشخصي: "سوف تحل شعرها الأسود وتضحك وتتملق وتداهن (فتاة مجنونة. لن تبالي بمن تحب)" (رايس، ١٩٨٧ [١٩٦٦] : ١٣٥ - ١٣٦). في القسم الأخير الحاسم من الرواية، حين ننتقل نهائيا إلى انجلترا، وحرفيا تمامًا إلى حقل نص برنتي، هناك صوت قصصي غير محدد يروى بالتبادل مع الخادمة جريس بول. ذكر هذه الشخصية الخاصة من رواية برنتي يضع القارئ المطلع للمرة الأولى بدون شك في عالم "جين إير"، الذي، حتى هذه النقطة، يتم الإيحاء به تلميحًا لكنه لا يُعرَّف بصورة قاطعة أبدًا.

في "جين إير"، بالطبع، لا تُمنَح برتا صوتا (باستثناء نباح حيواني مجنون، "ضوضاء" بمعنى الكلمة) وقليلا من الاعتبار في وصف مدمر ومحدود يقدمه روشستر ويختزلها بمعنى الكلمة إلى "وحش" (برنتي ١٩٨٥ [١٨٤٧] : ٣٣٦): "برتا مانسون مجنونة؛ وجاءت من أسرة مجنونة؛ بلهاء ومهووسون عبر ثلاثة أجيال. كانت أمها الكريولية مجنونة وسكيرة..." (٣٢٠). تُختزَل قصةُ حياتها كلها إلى فصل واحد (الفصل ٢٧) في "جين إير". من هذه الحبكة الضئيلة أو الهامشية، هذا الفصل الواحد، تضع رايس تصورًا لرواية كاملة. كما تصفها نانسي هاريسون Harrison : "تبني رايس روايتها لتوضح لنا كيف يمكن الكشف عن نص صامت ليسود نصا كان من قبل 'سائدًا'" (١٩٨٨: ٢٥٢). ما تكشفه رايس أيضًا في الخبرة الثقافية الثرية والصوت الشعري، وحتى الموسيقى، الصوت الذي تمنحه لأنطوانيت هو العنصرية الكامنة والتحيز في رواية برنتي وثقافتها. قضية التسمية مهمة: "برتا" اسم فرضه على أنطوانيت شخص لم يُذكر اسمه ويرمز إلى روشستر في الرواية، مكمل روشستر بمصطلح دريدا (دريدا، ١٩٧٦: ١٤١-١٥٢) supplement. تمثل إعادة التسمية بهذه الطريقة محاولة لإعاقة ارتباطاتها الوراثية بأمها وبالامتداد مع الجنون الوراثي المفترض في عائلتها. وتشرِّع أيضًا من جديد ما وصفه إدوارد كامو برثويت بعملية "كرولة Creolization" في جاميكا في القرن التاسع عشر: "بدأت الكرولة مع 'الموسم'- فترة من سنة إلى ثلاث سنوات، كان العبيد يوسمون، ويُمنحَون أسماء

جديدة ويدرِّبون على صنعة كعبيد مكريلين creolized" أشكروفت وآخرون Ashcroft et al.، ١٩٩٥: ٢٠٣).[1]

وصفت هيلين كر Carr" بحر سرجاسو الواسع" بأنها "تحليل رائد للإمبريالية فى قلب الثقافة البريطانية" (١٩٩٦: ٢٠). وحوافز رايس تدفعها فى وقت واحد أبعاد عرقية ترتبط بالنوع. تمنح صوتًا للقصص المكبوتة فى التراث الأدبى الإنجليزى، وبهذه الطريقة أصبحت روايتها تراثية فى حد ذاتها، حاملة معياريا للدافع التنقيحى فى الأدب، الخطاب المضاد أو الثقافة المضادة التى يعتبرها ويدوسون مركزية لممارستها. تمثل "بحر سرجاسو الواسع" مثالا مركزيا لرواية الأنثوية وما بعد الكولونيالية. ومن المثير، بالطبع، أن "ترد" رايس على نص تراثى كتبته امرأة أخرى، كاشفة فى العملية أن كل إمكانية التحرر التى تصورها برنتى فى هويتها كمؤلفة منشورة أعمالها، كانت فى مواقفها السياسية نتاجا لثقافة إمبريالية (سبيفاك، ١٩٩٧،[١٩٨٩] : ١٤٨).

لا تشترك "بحر سرجاسو الواسع" بكل معنى الكلمة فى الفضاء مع سابقتها الأدبية إلا فى المراحل الأخيرة جدا من رواية رايس. فى القسم الأخير من الرواية، الذى يبدأ بصوت الراوى الذى لم يُذكَر اسمه، تُحبس أنطوانيت القلقة والمرتبكة فى غرفة العلية فى قاعة ثورنفيلد. كما لو أن الرواية كانت تُدفَع باتجاه هذه اللحظة طوال الوقت فى مخيلة القارئ، على الأقل ذلك القارئ الذى يفهم أن "جين إير" تيار خفى أو قصة خلفية لرواية "بحر سرجاسو الواسع". لأنها حقيقة لا مفر منها أننا إذا قرأنا قصة أنطوانيت فى سياق قصة برتا روشستر نتنبأ بحبسها فى العلية، ونتوقع موتها فى النهاية بعد محاولة حرق قاعة ثورنفيلد. تشجع رايس، وربما حتى تغذى، هذا التوقع بانتحال استخدام برنتى للنار بشكل رمزى طوال "جين إير". مبكرًا فى "جين إير" يُغلَق على جين الشابة ظلمًا فى غرفة عقابا لها من الأسرة التى تعيشها معها.

(١) إدوارد كامو برثويت Brathwaite (١٩٣٠ -) شاعر، من أبرز الأصوات فى الأدب الكاريبى.

تسقط فجأة فاقدة الوعى فى حالة صدمة، وتستيقظ على نار فى الغرفة، ويتم إنقاذها. بهذه الفقرة، ترسخ برنتى عدداً من الموتيفات المركزية فى روايتها، ناهيك عن الحبس والنار. تكرر رايس ذلك التلميح فى "بحر سرجاسو الواسع" حين يُحرَق بيت عائلة أنطوانيت. وحين تشير أنطوانيت فى الجمل الختامية فى نص رايس إلى الشمعة التى تمسك بها يكون القارئ اليقظ قد تنبأ بالتأكيد بنهاية حياة برتا فى "جين إير". يوحى بروس وودكوك بأن رايس تترك النهاية مفتوحة للبدائل: "إن تبنى رايس للمضارع والاختيار الفنى لنهاية الرواية فى هذه اللحظة من الغاية غير المحددة يسمح أيضاً لنا بتخيل أنطوانيت وهى تهرب من سلسلة الأحداث المحددة سلفاً إلى بياض صفحة المستقبل" (٢٠٠٣: ١٣١).(١) لكن إذا كانت القوة المشكلة لتفسير معظم قراء "بحر سرجاسو الواسع" هى "جين إير"، كما نوت رايس بالتأكيد، يبدو هذا أيضاً يوتوبياً فى آماله. فى عقول قراء كثيرين محكوم على أنطوانيت أن تكرر النهاية التراجيدية التى تصورتها برنتى لها.

"بحر سرجاسو الواسع" رواية تُبنَى حول أنواع متنوعة من التكرار بالإضافة إلى المراجعة. تكتب سيلفى مورى ببصيرة، واصفة الرواية بأنها "غرفة صدى" (١٩٩٨: ١٢٩)، عن العنوان الموحى للنص. بحر سرجاسو مشهور بأنه منطقة هادئة وسط دوامات، ولهذا يمتلئ ببعض أنواع الأعشاب البحرية. إلا أن هذا الموضع الراكد هو أيضاً مكان يعود إليه سمك الأنقليس سنويا للتوالد. إنه بالتالى يحقق فى رأى مورى احتمالية التكرار الراكد إلا أنه يحمل إمكانية لإبداع رائع: "للتكرار فى مياهه الساكنة وظيفة خلاقة؛ بحر سرجاسو، ميتاً ووليداً، موضع التجدد الدورى، التكرار الخلاق" (١٩٩٨: ١٢٩). يدفع الوجود المتناقض نفسه للتكرار الخانق واحتمالية خلق شىء جديد أى عمل من أعمال الانتحال، ويدفعان "بحر سرجاسو الواسع" بقوة قهرية بشكل

---

(١) بروس وودكوك Woodcock : محاضر فى جامعة هول Hull.

خاص. تبدو حقيقة لا مفر منها أنه إذا كانت رواية رايس، كما ذكرنا، مبنية حول التكرار والأنماط المتكررة، من غير المحتمل أن تستطيع أنطوانيت أو القارئ الهروب من المصير المحدد لشخصيتها سلفًا. حين يقوم "روشستر" في الرواية برسم منزل يكون، على الأقل في ذهن القارئ، قاعة ثورنفيلد، وأنطوانيت محبوسة بالفعل في سجن عليتها: "رسمتُ منزلا تحيط به الأشجار، منزلا كبيرًا. قسمْتُ الدور الثالث إلى غرف وفي غرفة رسمتُ امرأة واقفة..." (رايس، ١٩٨٧ [١٩٦٦]: ١٣٤). عميقًا فيما دون وعي أنطوانيت يبدو أنها تتنبأ بهذه النهاية أيضًا: "لأنني أعرف ذلك المنزل حيث أكون باردة لا منتمية، السرير الذي سوف أنام فيه له ستائر حمراء وقد نمتُ هناك من قبل مرات كثيرة، منذ زمن بعيد" (٩٢). هذه بالتأكيد قضية الشخصيات والقصص والأحداث التي تُنتحَل: تتحدد نهايتها سلفًا في مخيلتنا بالمعرفة السابقة بالنص السابق. أنطوانيت، بالنسبة لكل استثمار رايس في منحها صوتًا وتاريخًا، لا يمكن أن تفر من القيود سواء كانت قيود غرفتها أم مسار حبكتها التي تنسب إليها سلفًا: "الآن على الأقل أعرف لماذا أتوا بي إلى هنا وما ينبغي على أن أفعل" (١٥٥-١٥٦).

يبدو أن رايس نفسها قلقت بشأن مدى اعتماد المخلوقة الروائية التي أبدعتها على "جين إير" في وجودها. خشيت حقا أن تعتبر روايتها "مجرد إعداد آخر" (رايس، ١٩٨٥: ١٥٩) وعند نقطة معينة في رسائلها تتأمل في "فصل" الرواية عن سابقتها، برغم أنها تقتنع بسرعة بالعدول عن هذا: "ربما يكون ممكنًا فصل العمل كله عن رواية شارلوت برنتي، لكنني لا أريد ذلك. تلك الكريولية الخاصة هي ما أريد أن أكتب عنه، لا عن أحد آخر من الكريوليين المجانين" (رايس، ١٩٨٥: ١٥٣). الإعتاق موضوع رئيسي في "بحر سرجاسو الواسع"؛ يُذكَر التشريع الذي أعلن إلغاء العبودية في المستعمرات البريطانية في الصفحة الأولى. إلا أنه في ربط قصة أنطوانيت بقوة بقصة برتا روشستر، تدرك رايس بصورة مماثلة أنها تحدُّ من احتمالية الشخصية التي تقدمها، مقدرة مصيرها (موري، ١٩٩٨: ١٣٣-١٣٤). يمكنها أن تحرر برتا من العلية،

بمعنى أنها تستطيع أن تهبها صوتًا وتاريخًا سابقًا لكنها لا تستطيع أبدًا أن تعتقها تمامًا من توقعات القارئ المنبثقة من وعيه برواية "جين إير".

ربما ذلك فى النهاية هو المصير الذى يمكن أن نتوقعه من نص منتحل: بالضبط مثلما تعتمد ما بعد الكولونيالية، بحكم علامتها المميزة "ما بعد"، على فهم العمليات الكولونيالية لتستمد قوتها الكاملة كحركة، ومن ثم ترتبط "بحر سرجاسو الواسع" إلى الأبد بالنص الذى تحاول بمثابرة شديدة أن تعيد كتابته (سافورى Savory، ١٩٩٨: ٢٠٣). ليس أمام الخطابات المضادة، فى البحث عن تحدى القيم التى يرسخ عليها تراث، سوى أن تعيد نقش التراث، لكنها تفعل ذلك بطرق جديدة وبطرق نقدية جديدة. إذا كان ادعاء ولتر بنيامين صحيح فى "عن مفهوم التاريخ" (٢٠٠٣ a، ويعرف أيضًا بعنوان "أبحاث فى فلسفة التاريخ") بأن "هناك وثيقةٌ ثقافية ليست فى الوقت ذاته وثيقةً بربرية.(١) وحيث أن تلك الوثيقة لا تتحرر أبدًا من البربرية، فإن البربرية تلطخ الأسلوب الذى نُقلتْ به من يد إلى أخرى" (بنيامين، ٢٠٠٣ b: 4، ٣٩٢)، ومن ثم تكون النصوص المنتحلة أو المنقحة من قبيل "بحر سرجاسو الواسع" قادرة على كشف أو توضيح ما تقمعه "جين إير"، وبالتالى ما يقمعه المجتمع فى القرن التاسع عشر. وكما أشارت دراسة ميشيل فوكو عن الخطاب الفيكتورى القمعى عن النشاط الجنسى، يمكن أن تكون عملية العودة حركة متحررة بشكل ضمنى بالإضافة إلى كونها تكرارية (١٩٨٤ [١٩٧٨] : ٩٢ -١٠٢) . وهذا صحيح بالتأكيد بالنسبة لرواية ننتقل لمناقشتها الآن، رواية "فو Foe" للكاتب ج. م. كوتسى، وقد أصبحت، مثل "بحر سرجاسو الواسع"، تراثية فى حد ذاتها، نموذجًا للحركة الاستطرادية المضادة فى الانتحال الثقافى.

---

(١) ولتر بنيامين Benjamin (١٨٩٢ - ١٩٤٠) : فيلسوف ألمانى وناقد أدبى ومترجم.

أصول التهكم قديمة، وهو نوع من التقليد يحدث عادة لتأثير أو غرض هجائى (دِنْتيث، ٢٠٠٠)، وتعتبر المعارضة شكلا أدبيا مرتبطًا به، حيث أنها تتضمن، مثل التهكم، التقليد على مستوى الأسلوب غالبًا. إلا أن "المعارضة" تشير فى أضيق استخداماتها فى مجال الفنون الرفيعة والموسيقى، بشكل أكثر خصوصية، إلى مزيج من الإشارات إلى أساليب أو نصوص مختلفة أو مؤلفين مختلقين. ويرتبط هذا بدوره بالمصطلح الذى ناقشناه من قبل، مصطلح الارتجال. إذا كانت ما بعد الحداثة، كما رأينا، اتحاداً معقَّداً من الإحياء والتشظى، يبدو أن الارتجال والمعارضة يشكلان صيغ طبيعية للخطاب خاصة بهما. السؤال الذى تثيره أى عملية تقليد هو ما إن كان التجسيد يتم بأسلوب احتفاء أم نقد. إلا أنه فى الكثير من الحالات تكون الحقيقة هجيناً من الموقفين بشكل أكثر تعقيداً.

يبدو اللجوء إلى التراث الأدبى فى عمليات الإعداد والانتحال حتميا فى هذه الدراسة تقريبًا فيما يتعلق بأن أحد التأثيرات الأساسية للإعداد تحريك إحساس القارئ أو المشاهد بالتشابه أو الاختلاف. ومن الحتمى بصورة مماثلة أن السرد النثرى الذى اعتُبِر غالبًا النصَّ المؤسِّس– لحظة الإنشاء إذا أحببْتَ– للرواية الإنجليزية، "روبنسون كروزو" لدانيال ديفو (١٧١٩)، ينبغى أن يكون بؤرة سلسة من عمليات الإعداد والتجديد (وات Watt، ١٩٥٧: ٦٦-١٠٣). بالإضافة إلى نصوص مداهنة وموازية عن المنبوذين فى الجزر المعزولة، بما فيها "عائلة روبنسون السويسرية"، يقدم عدد من هذه التجديدات نقداً واعيًا لأيديولوجيات الأصل وسياساته.[1] نشر جان جيرودو "سوزان والمحيط الهادئ "Suzanne et le Pacifique

(١) عائلة روبنسون السويسرية The Swiss Family Robinson : من روايات المغامرات السويسرية فى القرن التاسع عشر، من تأليف جوهان فاس Johann Wyss.

(١٩٢١)، وتعيش بطلتها فى جزيرة معزولة، بدأت فوراً فى تحقير القيم البطريركية والإمبريالية فى "روبنسون كروزو".[١] ويرى جينيت أن هذا النص "تفنيد" لا تجديد لرواية ديفو (١٩٩٧ [١٩٨٢] : ٣٠٣) . يتركز اهتمام جيرودو على استكشاف، فى حركة موازية لمعالجة رايس لرواية "جين إير" فى "بحر سرجاسو الواسع"، السياسات المثيرة للخلاف فى الأصل. تحتفى روايته بالخصوبة الطبيعية فى الجزيرة فى مقابل الأعباء الميكانيكية للطموح الإمبريالى. وهذه، بالطبع، مناظرات أثيرت مع التماهى غير الإشكالى فى رواية جيرودو، تماهى الأنثى مع الطبيعة، ومزايا طبيعة الجزيرة على كل ما سواها، لكنها مقاربة كُرِّرتْ فى رواية ميشيل تورنيه "فندريدى؛ أو تخوم المحيط الهادئ "Vendredi; ou Les Limbes du Pacifique (١٩٦٧)، وترجمت إلى الإنجليزية فى ١٩٨٤ بعنوان "فريداى؛ أو الجزيرة الأخرى "Friday; or The Other Island العنوان الفرعى إشارة إلى التصدير الفرنسى للرواية: "إنها دائما جزيرة أخرى il y a toujours une autre île".[٢] بالإضافة إلى الإشارة إلى الغرائز الأولية التى تكشف عنها الحياة على الجزيرة فى كروزو: "عاد إلى المستنقع حيث كاد يفقد رشده، وخلع ملابسه، وترك جسمه يغطس فى الوحل الفاتر" (١٩٨٤ [١٩٦٧] :٤) ، يقدم التجديد شبه الفرويدى الذى قام به تورنيه فى عنوان الرواية الاحتياجات الجنسية لبطله، وتكاد تكون غائبة تماما عن نص ديفو. تصبح الجزيرة الرفيق الجنسى لكروزو، نتاج هذا الاتحاد هو نبات يشبه اللُّفَّاح عبر الجزيرة، وهو عند تورنيه بمثابة رمز للتأثير التحولى وأثر النشاط الكولونيالى.[٣] إنه سرد بضمير الغائب لكنه سرد اهتم بانتحال عقل فريداى لكروزو وشخصه دعمًا لإخضاعه الجزيرة ونباتها وحيواناتها لسيادته

(١) جان جيرودو Giraudoux (١٨٨٢ - ١٩٤٤) كاتب فرنسى.

(٢) ميشيل تورنيه Tournier (١٩٢٤ -) : كاتب فرنسى.

(٣) اللفاح mandrake : نبات عشبى من الفصيلة الباذنجانية.

وسيطرته. رأىٰ فريداى اهتمام مندفع بالكثير من تجديدات ما بعد الكولونيالية فى القرن العشرين لنص ديفو، ويجدر أيضًا ملاحظة أن نصٍّ تورنيه، منعطفًا فى كل الدورات بالأعراف وخطاب التحليل النفسى، مثالٌ آخر لعمل منقح شكلته الاهتمامات النظرية والفكرية للحظة تأليفه.

ربما يبدو أن مفهوم جيرار جينيت عن الهيبر نص الذى استدعته هذه الدراسة فى عدة مناسبات يقصى المصطلح عن استخدامه المعاصر الأكثر ألفة فى معجم الكمبيوتر حيث يشير إلى النصوص والرسوم التى بينها ترابط داخلى على شاشة مما يمكن القارئ من القراءة والتنقل عبر الوثائق، لكن تلك الفكرة عن الترابط والتنقل بين النصوص والصور تبقى فكرة قوية فى سياق الإعداد. أحد الأنماط الشائعة التى تنبثق من كل النصوص التى تتم مناقشتها فى هذا الكتاب أن الهيبر – نصوص كثيراً ما تصبح "هيبر- هيبر – نصوص"، ملمّحًا ليس فقط لنص أو مصدر أصلى مؤسِّس لكن أيضًا إلى عمليات تنقيح أخرى معروفة لذلك المصدر. يبدو أن كل من نصى جيرودو وتورنيه على علاقة بمراجعة قصة "روبنسون كروزو" أصبحت تراثية فى حد ذاتها (أتريج، ١٩٩٦: ١٦٩)، "فو" ج. م. كوتسى (١٩٨٦). "فو"، مثل "سوزان والمحيط الهادئ"، تأنيث لرواية "روبنسون كروزو"؛ إن الشخصية المركزية فيها اسمها سوزان، ومعظم سرد راويتها بضمير المتكلم. يتعقد رنين تناصها أكثر حين ندرك أن سوزان بارتون Barton هى الشخصية المركزية فى رواية أخرى من روايات ديفو، "روكسانا Roxana"، عن محظية من القرن الثامن عشر. وهذه الطبقات من الاستشهاد القصصى والمراجع استراتيجيات مدروسة فى هذه الرواية التى وصفتها دومينيك هد بشكل مفيد بأنها "تصفية نصية للاستعمار" (١٩٩٧: ١٤). يستخدم بورتر أبوت H. Porter Abbot مصطلح "النصوص الرئيسية" لوصف تلك "القصص التى نعيد روايتها فى أشكال لا تعد ولا تحصى" (٢٠٠٢: ٤٢). عدد كبير من الهيبو-نصوص التى نتناولها هنا أمثلة دقيقة للنصوص الرئيسية، خاصة "روبنسون كروزو" حيث أنها تُوِّجتْ باعتبارها الأب المؤسس (وأنا أستخدم التعبير بتدبر) للرواية الإنجليزية، محتْ

تقاليد سابقة للقصة النثرية للنساء بطابع رومانسى، بما فى ذلك أعمال أفرا بيهن، وتُبقِى على رأس تقاليد الرواية الإنجليزية قصة تقمع تماما أى دور للنساء.(١)

يسعى كوتسى بوضوح إلى إفساد النص الرئيسى "روبنسون كروزو". يُعرف مؤلفه هنا باسم "فو"، ولا يلعب فقط على الإحساس بالعدو أو الخصم المتضمن فى هذا الاسم، لكنه يلفت الانتباه إلى انتحال عمل ديفو بكتابة اسم مستعار ليحجب الحقائق الطبقية لوضعه: تهتم هذه الرواية فى كل منعطف بالتزوير والتزييف والانتحال فى العملية القصصية.(٢) بالإضافة إلى ذلك ربما تكون هناك إشارة أدبية دقيقة للنوع من حيث أن النساء فى بدايات الأدب الحديث كان يشار إليهن غالبًا بكلمة foemenine (انظر، على سبيل المثال، القصيدة الملحمية التى كتبها إدموند سبنسر فى القرن السادس عشر "ملكة الجنيات The Faerie Queene).(٣) ولأن النوع مهم بالنسبة "للمراجعة" التى يقدمها كوتسى لنص ديفو يبدو هذا معقولا إلى حد بعيد. تقدم هذه الرواية باستمرار آراء ونتائج وتفسيرات بديلة، والاحتمالات المتعددة لعنوانها ليست استثناء.

بكل الطرق، يتحدى هذا النص الميتا - قصصى "الحقيقة" الأدبية والأصالة. تبدأ الرواية براوٍ بضمير المتكلم يرى أن القارئ المنغمس فى قراءة "روبنسون كروزو" قد يتوقع أن تكون هذه عن كروزو نفسه: "فى النهاية أستطيع أن أجدف أبعد" (كوتسى، ١٩٨٧: ٥). ويتبين أن الصوت صوت سوزان بارتون وقد تحطمت سفينتها على سخونة رمال هذه الجزيرة الخاصة المهجورة. الدال الحاسم "تنورة داخلية" وهى كل ما فرّتْ به (٥). يوجد، بالتالى، وعى سردى منذ البداية بشأن توقع القارئ: "بالنسبة

(١) أفرا بيهن Aphra Behn (١٦٤٠ - ١٦٨٩) كاتبة مسرحية إنجليزية.

(٢) اسم فو Foe يعنى الخصم أو العدو.

(٣) إدموند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢ تقريبا - ١٥٩٩): شاعر إنجليزى.

للقراء الذى شبُّوا على حكايات الرحالة، ربما تستحضر كلمتا جزيرة مهجورة desert isleمكانًا به رمال ناعمة وأشجار وارفة حيث تجرى الجداول لتطفئ عطش المنبوذ... لكن الجزيرة التى نُبِذتُ عليها مكانٌ مختلفٌ تمامًا" (٧). تشير "لكن" الدالة تمامًا إلى الابتعاد المتعمد للسرد عن نص مصدره.

نواجه كروزو Cruso فى نص كوتسى، برغم أن اسمه يُتهجى بشكل مختلف على الصفحة (حرف " e " المحذوف مهم تمامًا)، يبرهن على أنه بهيمة بشكل مختلف إلى حد ما مقارنة بالشخصية فى نص ديفو؛ إنه هنا عجوز مشتت الذهن ومشوش الذاكرة. لا يتنافر بشكل تام عدم مصداقية كروزو كمصدر للحقيقة مع نص ديفو، وهو ممتلئ ببراعة بالتضارب مثل نفاد الحبر ومواصلة كروزو تسجيل يومياته بعد ذلك بلحظات فقط. إلا أن كروزو كوتسى لا يكتب يوميات؛ تقوم بهذا سوزان بارتون فى إعادة تصور آخر حاسم للأصل. واليوميات هى التى تذكر ذات مرة أنها فرت من الجزيرة وعادت إلى لندن. أثناء إحياء هذه اليوميات والرسائل (التى لا تُرسَل غالبا) التى توجهها سوزان لفو حين تعتقد أنه غادر لندن إلى بريستول، ينغمس كوتسى فى أداء أدبى بارع، فى معارضة واعية للكثير من الأساليب النثرية السائدة فى أدب القرن الثامن عشر أو الإيحاء بتغيير مصدر الصوت متراوحة من اليوميات غير الموثوق فيها و"السير الذاتية" لديفو نفسه إلى مغامرات صمويل ريتشاردسن المكتوبة فى شكل رسائل.(١) يستدعى ولع هنرى فيلدنج برواية التشرد فى نصوص مثل "توم جونز "Tom Jones و"جوزيف أندروز Joseph Andrews" أيضًا فى هذا القسم من الرواية حيث تذهب سوزان إلى بريستول لتجد فو يبيع كتبه فى الطريق كبرهان قوى جدا على القيمة المادية للأدب.(٢)

---

(١) بريستول Bristol : مدينة جنوب غرب انجلترا، غرب لندن. صمويل ريتشاردسن Richardson (١٦٨٧ - ١٧٦١) كاتب إنجليزى.

(٢) هنرى فيلدنج Fielding (١٧٠٧ - ١٧٥٤) كاتب إنجليزى.

تتمثل الإشكالية التى يثيرها كوتسى هنا فى السؤال الذى أثار كثيراً من الجدل بشأن ملكية القصص. فى أى مناقشة أنثوية يكون من المعقول ادعاء أن قصة الجزيرة قصة سوزان، قُدِّمتْ إلى فو بجلاء ليكتبها وينشرها، برغم أن فى ذلك تخليًا ضمنيا عن حقوق لا يمكن تجاهلها. لكن هل كانت دائمًا قصتها لتمتلكها؟ كانت خبرة الجزيرة خبرة مشتركة رغم كل شىء، وهى قصة كروزو كما توحى هى نفسها، ترويها فى غيابه فقط (فى هذه النسخة يموت كروزو على السفينة وهو فى طريق عودته إلى أرض الوطن). وسوف نعود إلى السؤال الآخر عن حقوق فريداى فى القصة. تشعر سوزان بوضوح بولاء لكروزو الميت، وكانت على علاقة به على الجزيرة، لكن إذا كانت قصة سوزان أو حتى كروزو، فهى ليست قصة مؤهلة لأن تحكيها فى السياق الذكَرِى فى عالم النشر فى القرن الثامن عشر: حيث أنها تعتمد على السمعة الراسخة التى يتمتع بها فو. هناك بالتالى إحساس تسلم به قصتها يؤدى إلى فقد مصاحب لهويتها: بدون أى تدوين ملموس للوقت الذى قضته على الجزيرة، تصبح "كائنًا بدون مادة، شبحًا" (كوتسى، ١٩٨٧: ٥١) إلا إذا روى فو قصتها. تُستدعَى بوضوح عمليات تأصيل الأدب وتحديد مؤلفه، لكن يستدعى أيضًا الإيحاء بأن (دى) فو (De) Foe لص يسرق قصص الآخرين، لص أدبى بتعبير آخر. مهنته الأساسية كصحفى تزيد من تعقيد فهمنا لعلاقته بالمصدر الذى استقى منه مادة "قصته".

بهذه الطريقة الدقيقة والمعقدة، يحيى كوتسى مناظرة عمرها قرون حول قانونية حقوق النشر وملكية المادة الفكرية. يفعل ذلك حتى بتأكيد حذر من روايته فى شكل مطبوع: توضع العبارات السردية لسوزان بين علامات تنصيص. وهذه الحقيقة تؤكد أن الكلمات "تنتمى" إليها، لكنها تجعل منها إشكالية، جاعلة القارئ يدرك بألم فى كل وقت الطبيعة الاستعادية والأدبية للكلمات، وبالتالى طبيعتها البنيوية. علامات التنصيص فى الوقت ذاته ادعاء بالأصالة واعتراف بالحيلة. تلاحظ مرجريتا دى جرزيا، كاتبة عن قانونية عملية علامات التنصيص، أن "علامات التنصيص تزود

الصفحة بمراسيم - حامية المواد الخاصة من الاستخدام العام" (١٩٩٤: ٢٩٠)، إلا أن سوزان تسعى خلال العمل إلى تعميم خبراتها على الجزيرة.(١)

هذه القراءة لمطالبة سوزان بتاريخها 'her 'history (قصتها herstory) كملكية أو سلعة في المجال العام تعقدها بصورة مضاعفة طبقات من إشارات التناص الداخلية في نص كوتسي. لأن سوزان نفسها، كما اعترفت دومينيك هد، بنية قصصية شخصية من رواية أخرى لديفو. من المعاني الضمنية أن فو يسرق قصة حياة سوزان منها ليشكل مادة أساسية لما يسمى "عملا قصصيا أصيلا" آخر مربحًا، رواية "روكسانا"، وترجع إلى سنة ١٧٢٤. ثمة تضمين آخر وهو أنه يسرق من ذلك السرد القصصي ليعطيها فهمًا زائفًا لتاريخها. تبدو سوزان في النهاية عاجزة عن تمييز الحقيقة من الخيال. تفترض أن الشابة التي تدعى أنها ابنتها مخلوق قصصي من مخلوقات فو، وهي بالطبع كذلك إذا اخترنا كقراء أن نستدعي "روكسانا"، العمل المتناص بصورة خاصة، حيث تعود في تلك الرواية ابنة سوزان بارتون المفقودة منذ وقت طويل لتُقتَل في عمل ظالم وبشع من أعمال الولاء على يد أمي الخادمة. لكن هذه القراءة بدورها تختزل سوزان "فو" إلى وضع قصصي محض. يبدو أن رواية كوتسي تعبث أكثر بهذه الاحتمالات التفكيكية حين يحل، في النهاية، مكان السرد بضمير المتكلم سرد لراوٍ نكرة، مقلقلا السرد أكثر فيما يتعلق بالزمني والقصصي، ويتكرر الفعل الاستهلالي الذي يتمثل في الانزلاق من فوق السفينة. ينتقل الراوي والقارئ إلى الجزيرة مرة أخرى، ليكتشفا فقط، في المثال الأخير للانزلاق السردي، أن جثة سوزان بارتون لا تزال على السفينة، مما يوحي بأن السرد الذي كنا نتتبعه للتو زائفٌ تمامًا وبدون أساس ملموس، ومستساغ تماما حين نضع في الاعتبار أننا نقرأ قصة.

---

(١) مرجريتا دى جرزيا Margreta de Grazia : أكاديمية مهتمة بالأدب في عصر النهضة.

وسط كل هذه الاهتمامات بحقوق سوزان بارتون أو بشكل آخر بسرد خبرة الجزيرة، هناك شخصية أخرى تشترك فى هذه الخبرة، صامتة تمامًا: فريداى. كان كوتسى، ككاتب جنوب أفريقى فى أواخر القرن العشرين، على وعى تام وهو يؤلف نسخته من قصة المنبوذين بأن التاريخ غالبا سرد إمبريالى كثيراً ما يكون فيه أولئك المضطهدون أو المقهورون نتيجة السلوك الاستعمارى صامتين أيضًا: "فى كل قصة هناك صامت، رؤية محجوبة، كلمات لا تُنطَق..." (١٩٨٧: ١٤١). كما لاحظ أتريج: "بقدر ما يُسمَع المضطهدون [فى الأدب التراثى] ، يبدو الأمر مثل لهجة مهمشة فى لغة سائدة" (١٩٩٦: ١٨٤). صمت فريداى فى هذا السرد حرْفى بالإضافة إلى أنه سيكولوجى: قُطِع لسانه، ربما، على ما يخمن النص، على أيدى النخاسين، ربما على يد كروزو المستعمر نفسه. يحافظ كوتسى فى حركة لا تتماشى مع رغبة جان رايس فى أن تمنح برتا روشستر صوتًا فى سرد أنطوانيت فى "بحر سرجاسو الواسع" على صمت فريداى حتى نهاية روايته. وهذه، كما تلاحظ دومينيك هد "مقاومة للسياق السائد كما أنها نتاج له" (١٩٩٧: ١٢١). فى قسم النهاية الغريبة فى "فو"، رغم ذلك، يدخل الراوى الذى ذكر سابقا بدون ذكر اسمه وبدون تعريف ملكية لندن ويجد سوزان وفو، موتى على ما يُفترَض، فى سرير وفريداى، فى اختلاف هائل عن مجاز المجنونة فى العلية، خلف حائط من القرميد حيا فى كوة. يسمع الراوى، ضاغطا أذنه قرب الباب، ضوضاء مبهمة تنبعث من خلف الباب: "من فمه، بدون نفَس، يصدر أصوات الجزيرة" (كوتسى، ١٩٨٧: ١٥٤). يصبح فريداى أو يبقى، وهو لا يزال صامتا بالمعنى الحرفى فيما يتعلق بالصوت، فى صمته دالا سيمنطيقيا للجزيرة، وقد قُمِع هذا كله أو خُمِد أو كُبِت فى "النص الرئيسى" الذى كتبه ديفو.

طبيعة الدم لكارل فيليبس: السرد المتضافر والأنظمة الدورية:[1]

شاهدنا فى الفصل الثالث عدة طرق كشفت عن اهتمام عمليات الإعداد والانتحال التى تمت لأعمال شكسبير واستثمارها فى منح حافز لإنطاق الضحايا أو المهمشين أو الصامتين فى مسرحياته، أو "جلبها على خشبة المسرح"، من جرترود Gertrude فى "هاملت" إلى ساكوركس التى لا ترى أبدًا فى "العاصفة". وقد تم اختيار نصوص مثل "ألف هيكتار" لجين سميلى لتناسب حافزًا سيكولوجيا معقدًا لأوغاد تافهين تمامًا من أمثال جونريل وريجان فى "الملك لير"، فى عملية تنقل مسرحية شكسبير إلى الغرب الأمريكي الأوسط فى سبعينيات القرن العشرين. تفعل الرواية الشعرية "طبيعة الدم The Nature of Blood" لكارل فيليبس (١٩٩٧) شيئًا مختلفًا إلى حد ما من حيث أنها تُنطِق شخصية شكسبيرية مركزية بالفعل، عطيل، لكنها تُخضع قصته ومساره التراجيدى لإعادة الفحص. ويتحقق هذا عن طريق السياق الذى يحمل وجهات نظر متعددة لسرد بضمير المتكلم بجوار سرد بضمير الغائب فى الرواية، وفى سياق رئيسى لقصص مماثلة عن الشتات والنفى. تُبنى الرواية حول خبرات تتابع الغرباء على المجتمع، ينسجون حكاياتهم عن الاضطهاد على أساس العرق أو الدين.

قصة عطيل مجرد قصة من قصص كثيرة متشابكة فى الرواية تعبر الحدود التاريخية والجغرافية. وبرغم أن انتحال مسرحية شكسبير التى ترجع إلى سنة ١٦٠٤ يمكن أن يعتبر قوة خلاقة مرشدة فى نص فيليبس، فما نتعرف عليه باعتباره قصة عطيل لا يظهر إلا بعد حوالى مائة صفحة، ومعظم أحداث حياته التى تم تناولها فى السرد تحدث قبل الفصل الأول من مسرحية شكسبير أو أثناءه. بشكل معبر، فى هذه الرواية التى تستحوذ عليها فكرة الأسماء، لا يُسمَّى عطيل بشكل مباشر فى النص

---

(١) كارل فيليبس Phillips (١٩٥٨ –) : روائى بريطانى، أستاذ فى جامعى ييل Yale.

أبداً، برغم أن الكلمة الأخيرة من الفقرات التى بصوته السردى هى "اسمى" (١٩٩٧: ١٧٤). إذا كان الكثير من عمليات الانتحال يمنح بشكل فعال صوتا لشخصيات معينة، فإن فيليبس يبدو بالقدر نفسه مضطرا فى قصته إلى إسكات الشخصية التى تُحمِّل بأفعال محددة ومناورة يقوم بها عطيل فى المسرحية: إياجو القديم لا يُذكَر إلا مرة واحدة فى "طبيعة الدم"، فقط حين يؤتمن بوصفه "القديم" على الزوجة الفينيسية للجنرال الأفريقى أثناء رحلة بحرية إلى قبرص. القارئ، بالطبع، مضطر مرة أخرى إلى ملء الفراغات بإحساس بالنذير التراجيدى وبالحتمية: نعرف القصة التالية لهذا المخيم القبرصى وأنه سيحقق شيئا بعيدا عن "النهاية السعيدة" التى يتنبأ بها عطيل (١٧٤).

نعرف أيضًا بشكل جيد فى السرد الدوال المعجمية للمحرقة فى القرن العشرين، مثل القطارات والحمامات والمعسكرات والغاز. فى التشابك الحذر الذى يخلقه فى روايته بين العنصر الفينيسى فى بداية العصر الحديث وتلك المشاهد الموضوعة فى معسكرات الاعتقال، يهتم فيليبس أكثر بالحاجة إلى اللجوء إلى قصة عطيل من جديد فى سياق قصص المهاجرين الآخرين والغرباء واللاجئين. يصر فى هذه النهاية على وضع قصة عطيل بجوار قصص الضحايا اليهود فى القرن العشرين. ويحقق هذا من خلال استراتيجيات الصدى والتوازى. ستيفان سترْن Stern، على سبيل المثال، الذى يبدأ سردُه الروايةَ فى منتصف القرن العشرين فى معسكر للاجئين فى قبرص قبل تأسيس دولة إسرائيل، هجر، شأنه شأن عطيل، زوجته وطفله ليبدأ حياته فى وطن جديد. تتوازى معاناة إيفا سترن فى معسكرات الاعتقال النازية بشكل مباشر مع إعدام اليهود فى القرن الخامس عشر فى فينيسيا: تقدم النيران ورماد الإعدام والإبادة الجماعية استمرارية مؤثرة عبر القرون.

"طبيعة الدم" بالتالى صدى آخر حقيقى لنص؛ يتحقق تأثيرها العاطفى والشعرى الكامل بالتوازى والتماثل الموجود بين أجزائها المكونة المتنوعة والأطر الزمنية. ننتقل، بطريقة عشوائية وغير منظمة بشكل متعمد، بين فينيسيا فى القرن الخامس عشر،

حيث يُحرَق أعضاء الجالية اليهودية ظلمًا بجريرة قتل مفترض لطفل مسيحى، وفينيسيا فى أواخر القرن السادس عشر حيث يعيش عطيل، وفيها نشاهده يزور الجيتو اليهودى فى كناريجيو ليلا، المعسكرات المتقطعة لأوروبا النازية، معسكرات اللاجئين بعد الحرب التى أقيمت فى قبرص (تردد قبرص الثانية فى الرواية بدورها صدى فينيسيا فى الحالتين)، ودولة إسرائيل الحديثة.(١) ولا تكون "عطيل" شكسبير، فى كل هذه التنقلات، المتناص الأساسى الوحيد. توحى الأحداث الفينيسية فى الرواية وتردد صدى مسرحية فينيسية أخرى للشاعر عن العنصرية، "تاجر البندقية"، وفى سرد راوية مصدومة بضمير المتكلم تقدمه إيفا (ابنة أخ ستيفان) يستدعى بوضوح النص التراثى لأدب المحرقة، "يوميات Diary" آن فرانك.(٢) يقدم فيليبس نسخة مزعجة من قول مأثور عن أن "التاريخ يكرر نفسه". ومن أكثر الأوجه المقلقة فى الرواية أن القصة، وقد أثارت التعاطف مع اليهود المضطهدين فى القرون السابقة، تنتهى بتأمل الانحياز العكسى فى إسرائيل اليوم فى الشخصية المحرومة من حقوقها، ملْكَا Malka اليهودية الإثيوبية، التى لا يسمح لها حتى بالتبرع بالدم فى وطنها الجديد خوفًا من تلويث "السلالة النقية".

تُبنَى "طبيعة الدم" بشكل معقد بسلسلة من الصور والكلمات المكررة: الدم والنار والدخان والرماد والأنهار والطعام. وهذه الكلمات والأفكار بمثابة موتيفات مهيمنة leitmotifs، لوازم فى النص، وقد لاحظ بنديكيت لدنت "موسيقية" هذه التقنية (٢٠٠٢: ١٦٠).(٣) ومن المهم أن أوضح أن مصادر الصدى أو اللازمة الموسيقية

(١) كناريجيو Canareggio أو Canaregio : حى فى أقصى شمال فينيسيا.

(٢) آن فرانك Ann Frank (١٩٢٩ - ١٩٤٥) فتاة يهودية ألمانية ولدت فى فرانكفورت وعاشت معظم حياتها فى أمستردام، فقدت جنسيتها سنة ١٩٤١ نتيجة للسياسات النازية المعادية للسامية، وحققت شهرة بعد موتها بعد نشر يومياتها عن خبراتها أثناء الاحتلال الألمانى لهولندا فى الحرب العالمية الثانية.

(٣) بنديكيت لدنت Bénédicte Ledent : محاضر فى اللغة الإنجليزية والأدب الكاريبى فى جامعة ليج، بلغاريا.

– سطور الدراما التراجيدية التى قدمها شكسبير– تُبعَد فى معظم الرواية. برغم أن أحداث فقرات "عطيل" لها ارتباط واضح بما وصفته فى بداية مسرحية شكسبير: "أحبنى أبوها وكثيرا ما دعانى..." (الفصل الأول، المشهد الثالث، ١٢٧)، "هذه الأشياء لتسمع/ هل تحبنى ديدمونه حقا..." (الفصل الأول، المشهد الثالث، ١٤٤–١٤٥)، تستدعى فقط بعض جمل "عطيل" بفاعلية سطوراً شهيرة من مصدر فيليبس. "لم أمتلك إلا قبضة أولية من اللغة التى كانت تُنطَق من حولى..." (١٩٩٧: ١٠٨)، على سبيل المثال، توحى بجلاء بادعاء عطيل فى الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٨١، "تعوزنى البراعة فى الكلام"، برغم أن هذه الكلمات لم تستخدم بشكل مباشر قبل صفحة ١٨١ من الرواية وحينذاك على لسان شخصية مختلفة تماماً:

> **وهكذا تظلل كل حركة من حركاتها، تراقب كل نزوة من نزواتها، مثل العم توم الذى هو أنت. تخوض حرب الرجل الأبيض بدلا منه/ متلقى رحب فى الجيش الفينيسى/ ساتشامو الجمهورية المبتسم يرفع سيفه مثل بوق/ توارى بشرتك السوداء تحت زيهم المزين/ تنتحل كلماتهم (تعوزنى البراعة فى الكلام).[1]**

(١٩٩٧: ١٨١)

إنها لحظة من عدة لحظات تُسمَع فيها أصوات غير أصوات الأبطال المركزيين وخطاباتهم. تشير الدوال هنا بوضوح إلى صوت ينتمى لأواخر القرن العشرين منبعث من الولايات المتحدة الأمريكية – "متلقى رحب"، "ساتشامو"– ويذكرنا التصميم الشعرى بالتصميم الشعرى الدرامى فى مسرحية شكسبير وبإيقاعات موسيقى الراب المعاصرة، إنه شكل انتحالى متأصل وهو ما تم اقتراحه فى الفصل الثانى. إن كلمة

(١) ساتشامو Satchmo (١٩٠١ – ١٩٧١) لقب عازف الجاز والمطرب الأمريكى لويس دانيال أرمسترنج.

"ينتحل" التى تظهر فى هذه الفقرة أيضاً تلفت الانتباه إلى الطرق القصصية الخاصة التى يستخدمها فيليبس، كما فى تضمينه فى موضع آخر مواد موسوعية ومعجمية عن بعض مواضيعه المركزية: فينيسيا والجيتو والانتحار. وتتضمن مادة عن "عطيل" تؤكد على قيام شكسبير بانتحال مصدر إيطالى، قصة قصيرة من تأليف سينثيو، وهو يصنع مسرحيته الرائعة.

فى "طبيعة الدم" سردُ فردٍ يعلق غالبا فيما يفترض أنها نقطة نهاية قصتهم أو آخرها (تحرُّر إيفا من المعسكر على سبيل المثال)، فقط ليتراجع حينها زمنيا. تترك الحركات الدائرية المتشابكة والمكررة فى السرد السؤال مفتوحا عما إذا كانت رؤية فيليبس متفائلة أو يائسة فى النهاية. يبدو أن قصة ملّكا تتضمن أن التاريخ ببساطة سلسلة مكررة من المآسى والأعمال الوحشية. تنتهى الرواية، رغم كل شىء، بصورة لعناق مستحيل. فى النهاية، رغم ذلك، ربما تكمن الإجابة الحقيقية فى الصورة الدائرية. قد لا تكون هناك إجابات سهلة أو ختام فى مثل هذه المواضيع المعقدة. فى هذا الفحص الدقيق للذاكرة والنسيان، لا يمكن للقارئ تجاهل معرفة بعض الحقائق. بالضبط كما أن قصة إيفا لا يمكن أن تنتهى، ولا تنتهى، عند نقطة التحرر من المعسكر- إننا، كقراء، مرغَمون على مشاهدة جهودها المضنية للبقاء على قيد الحياة بعد الحرب، مما يجعلها تقوم برحلتها الفاشلة إلى إنجلترا وتنتحر فى النهاية- وهكذا نعرف أن قصة عطيل لا تتوقف عند لحظة الوصول السعيد إلى شواطئ قبرص. تدفعنا الأطر الإيحائية التى يقدمها فيليبس إلى مواصلة القراءة أكثر، وراء هذه الصفحات، ويبرهن الزخم التراجيدى فى روايته على أنه لا بد من نتيجة.

الساعات لمايكل كننجهام: توقيع على مسز دلوواى:

وصف مايكل كننجهام روايته "الساعات The Hours" (١٩٩٨)، وهى رواية تحكى بواسطة ثلاثة أصوات أنثوية تمتد من انجلترا فى أوائل القرن العشرين عبر

لوس أنجلوس فى أربعينيات القرن العشرين إلى نيويورك فى تسعينيات القرن العشرين، بأنها "عزف" على "مسز دلوواى "Mrs Dalloway لفرجينيا وولف (يانج Young، ٢٠٠٣: ٣١).(١) تحكى رواية وولف (١٩٢٥) قصة مجموعة من مواطنى لندن فى أحد أيام يونيو ١٩٢٣. لم يروِ كننجهام مرة أخرى هذا الأحداث أو يُعدْ كتبتها بشكل مباشر أبداً إلا أن وجودها محسوس فى كل موضع من "الساعات". إن "الساعات" كان عنواناً يناسب جهد وولف لتطور قصتها القصيرة "مسز دلوواى فى شارع بوند" لتحولها إلى رواية (تُستخدَم مادة يومياتها ليوم ٣٠ أغسطس ١٩٢٣ تصديراً لرواية "الساعات" [وولف، ١٩٨١: ٢٦٣] . نشاهد فرجينيا وولف فى مراحل مختلفة من سرد كننجهام تفكر فى إبداع روايتها التجريبية؛ ونرى أيضاً ربة بيت من الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٩، لورا براون Brown، تفر من السأم اليومى فى حياتها بقراءة الرواية؛ وفى مقاطع تسعينيات القرن العشرين، يصبح الارتباط الضمنى بين كلاريسا فوجان Vaughan ونظيرتها الروائية صريحاً: ريتشارد، صديق كلاريسا وكاتب، يدعوها مازحا "مسز دلوواى"، دافعاً كلاريسا إلى أن تفكر: "كانت هناك مسألة وجود اسمها الأول، علامة أوضح من أن تتجاهلها..." (كننجهام، ١٩٩٨: ١٠-١١). يستمتع كننجهام هنا بمزاح ما بعد الحداثة؛ تمتلئ معارضته المتناصة بدلالات ودوال، بعضها أوضح من أن يتم تجاهله، عن علاقتها بسابقتها الأدبية. أسماء أخرى معبرة بالقدر نفسه: تستدعى لورا براون بتعمد شخصيةً فى مقال مؤثر لوولف "مستر بينيت ومسز براون"، وكان إلى حد ما مانيفستو لمقاربة جديدة للقصة ميزت كتابتها عن كتابة أرنولد بينيت ويلز وجون جلزورثى وآخرين (١٩٨٨ [١٢٣]). (١)

---

(١) مايكل كننجهام Cunningham (١٩٥٢ -) : كاتب أمريكى، حصل على جائزة بولتزر. فرجينيا وولف Woolf (١٨٨٢ - ١٩٤١) : كاتبة بريطانية.

(٢) أرنولد بينيت Bennett (١٨٦٧ - ١٩٣١) : كاتب إنجليزى. ويلز H. G. Wells(١٨٦٦ - ١٩٦٤) : كاتب إنجليزى. جون جلزورثى Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) : كاتب إنجليزى، حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٣٢.

التناظر الموسيقى الذى طرحه كننجهام مع "النغمة"، وهو تناظر استدعيناه من قبل فى هذا الكتاب فى عدة مناسبات كنظير مؤثر لعملية الإعداد والانتحال، نظير يعبر عن بصيرة نافذة.(١) وكما تلاحظ تورى يانج: "فى إيحائه بإيقاع معروف يتردد بنتيجة جديدة، هذا التعريف الموسيقى أكثر إلحاحًا من بعض المصطلحات الأدبية - "التقليد"، "الولاء"- التى يستخدمها النقاد لوصفه" (٢٠٠٢: ٢٣).(٢) التناظر الخاص "للنغمة" مع المقاربات التى تبنتها موسيقى الجاز عن الإعداد- "النغمة" بتعريف قاموس أكسفورد الإنجليزى "جملة قصيرة مكررة من موسيقى الجاز"- جدير بالتوقف عنده وتأمله. رسم تِرنْس هوكز فى مساره المهنى توازيا موحيا بين التفسيرات المستمرة لشكسبير وإعادة تفسيره فى الثقافة الغربية والتقنيات الارتجالية لموسيقى الجاز (انظر، على سبيل المثال، هوكز، ١٩٩٢).(٣) لا يعزف كننجهام هنا على نص أصلى واحد فقط، برغم أن "مسز دلوواى" المتناص الأساسى مع روايته، لكنه يبدع عملا يوجد فى تفاعل تكافلى مع قصة وولف وأعمالها غير القصصية (الرسائل والمقالات واليوميات)، وسيرتها الشخصية. وكثيرًا ما اعترف كننجهام بدينه لسيرة حياة وولف التى كتبتها هرميون لى (١٩٩٦). يَحْدُث التفاعلُ التكافلى على مستوى الشكل مثلما يحدث على مستوى الحبكة. يقلد الأسلوب النثرى فى "الساعات" بوعى تقنية تيار الوعى عند وولف، مرددا أصداء كلمات وعبارات من "مسز دلوواى" مثل "يقامر" (وولف، ١٩٩٢ [١٩٢٥] : ٣؛ كننجهام، ١٩٩٨: ٩). ولا تقتصر الأصداء على "مسز دلوواى"، بل تمتد إلى أعمال أخرى فى أعمال وولف حيث يعارض كننجهام ببراعة أسلوب كتابتها وجمالياتها.

(١) التناظر analogy : لتطابق أو التماثل الجزئى بين نص أو موتيفة أو شىء (المؤلفة).

(٢) تورى يانج Young : أكاديمية مهتمة بالحداثة والقصة المعاصرة.

(٣) تِرنْس هوكز Terence Hawkes : أستاذ متفرغ فى الإنجليزية.

إلا أن أحداث "مسز دلوواى" تُظلِّل أحداث "الساعات" وتستظل بها: انتحار سبتيموس سميث Smith فى قفزة على سياج لندن والأطباء يطاردونه، وكان يعتبرهم غير متعاطفين مع "صدمته العصبية" أو اضطراب توتر ما بعد الصدمة، يتجدد فى القفزة الانتحارية التى قفزها ريتشارد من شقته فى نيويورك.(١) يختار ريتشارد إنهاء حياته لأنه فى مراحل متأخرة من الإصابة بفيروس الإيدز. تشكل السياسات الجنسية الشخصية لكننجهام، بالإضافة إلى تعاطفه الأنثوى الواضح، جوهر انتحاله الخاص لرواية "مسز دلوواى". وهو انتحال تشكل جوهره سياسات الشذوذ فى أواخر القرن العشرين ونظريته كما تشكله نظائر الأنثوية وما بعد الحداثة. تجد "حركة التقريب" الخاصة التى قام بها كننجهام مثيلا فى أواخر القرن العشرين للحروب التى شكلت نصفه الأول، مثيلا يتمثل فى أوبئة فتاكة مثل الإيدز. فى هذا المنحى ربما يبدو تجديده لمواضيع رواية "مسز دلوواى" فى سياق حديث ذا نبرة تراجيدية تمامًا. لكن هناك أيضًا فى القلب من هذه الرواية علاجًا متحرِّرًا لحقوق الشواذ وسياساتهم. يحقق كننجهام لشخصياته حرية العلاقات بما يتجاوز "المعيار" الموصوف من منظور المغايرة الجنسية الذى كان بعيدا جدا عن متناول جالية وولف، الجالية المطوَّقة بالنسبة لكل ما قام به بلمزبورى Bloomsbury من تجريب جنسى. فى نسخة كننجهام، لا تتزوج كلاريسا من ريتشارد، وهو شاذ بشكل صريح، وبدلا من ذلك دخل فى علاقة ثرية ومجزية مع سالى سيتون Seton؛ ولم يتم التلميح إلى هذه العلاقة إلا بشكل خفى فى "مسز دلوواى" برغم أنها، بالطبع، بدورها جددت العلاقة الحميمة بين وولف وفيتا ساكفيل ويست.(٢)

---

(١) صدمته العصبية shell-shock : حالة من الاضطراب النفسى الحاد نتيجة لصدمة شديدة، وهو ما ينطبق أيضا إلى حد ما على اضطراب توتر ما بعد الصدمة post-traumatic stress disorder.

(٢) فيتا ساكفيل ويست Vita Sackville-West (١٨٩٢ - ١٩٦٢) مؤلفة إنجليزية وشاعرة، كانت على علاقة غرامية مع فرجينيا وولف.

يساعد الخط الزمنى الثلاثى فى رواية كننجهام القارئ على تسجيل التحولات الاجتماعية الهائلة التى حدثت منذ كانت وولف تكتب: القبلة المتوترة والخاطفة فى المطبخ بين لورا براون وجارتها كيتى Kitty بمثابة إشارة لاحتواء الاحتمالية الجنسية والاجتماعية للأنثى فى ١٩٤٩، لكن تتحقق فى مقاطع تسعينيات القرن العشرين فى الرواية الإمكانية الكاملة لعلاقات وصداقات متنوعة. يُحدِّث كننجهام رواية وولف فى حركات متتابعة من خلال اللوح الثلاثى لشخصياته فى صورة زمنية وجغرافية وثقافية حددناها بالفعل كعامل مشترك فى "حركات التقريب" هذه (جينيت، ١٩٩٧ [١٩٨٢]: ٣٠٤). يحل مكان لندن فى عشرينيات القرن العشرين بالتتابع لوس أنجلوس سنة ١٩٤٩ ونيويورك فى تسعينيات القرن العشرين. موقع "مسز دلوواى" فى ويستمنستر يحل مكانه ويكمله القرية الغربية فى نيويورك، وهى نفسها موضع تاريخى شهير فى وعى الشاذين مثل ستونول ريوتس Riots فى ستينيات القرن العشرين. تضع هذه الرواية فى موسيقاها وحركاتها التنقلات وتبديل المواضع كعامل فى الأدب الانتحالى. ينبغى، رغم ذلك، التأكيد على أنه ليس هناك مكان يحل مكان آخر بشكل تام؛ يحتوى كل عنصر من اللوح الثلاثى فى داخله على روابط وارتباطات مع البقية. ويتجلى هذا بأوضح صورة فى اللحظات الختامية من الرواية حين تصل، بعد انتحار ريتشارد، أمه الغريبة إلى شقة كلاريسا. يدرك القراء متأخرا أن أمين مكتبة تورنتو Toronto، الذى شغل ذهن ريتشارد غيابه من حياته ولوَّن مؤلفاته الخاصة، هو لورا براون من مقاطع لوس أنجلوس فى الرواية. وبصورة مماثلة، تكمل الرواية التى تبدأ بانتحار وولف نفسها سنة ١٩٤٠ غرقا الدائرة بالانتهاء مع قفزة ريتشارد التى لقى فيها حتفه محاكاة لإحدى شخصياتها الأدبية.

الحركات الدائرية المتكررة بعد حيوى فى البنية الجمالية لهذه الرواية. وهو أسلوب رأيناه عمليا بالفعل فى عمليات انتحال أخرى فى هذا الفصل، من "بحر سرجاسو الواسع" لرايس، وهى رواية مشبعة بالتكرار، والأحداث المتكررة فى ظروف معدَّلة فى "طبيعة الدم" لفيليبس، والانزلاق السردى فى "فو" كوتسى. بالإضافة إلى

هذا الارتباط الشبكى بين الأصوات الثلاثة والمواقف الثلاثة فى "الساعات"، هناك العديد من الرموز الرابطة والمتكررة للدائرى والكروى، تشكل موتيفة لفظية مهيمنة فى السرد: أكواب وطاسات وكعك (يانج، ٢٠٠٣: ٣١). وتكرر هذا التصور مرة أخرى فى نسخة فيلم لستيفن دلدراى (٢٠٠٢)، فى هذه المرة فى سياق ووسط بصريين، لكن نسيج الارتباط الحقيقى قدمته الموسيقى التصويرية التى وضعها فيليب جلاس، وكانت موسيقى رائعة متموجة ترتكز على البيانو وتشبه انسياب النهر.(١)

جزء من موسيقى الرواية زمنى بالإضافة إلى أنه مكانى. يتم إنكار التسلسل الزمنى بشكل متعمَّد فى "الساعات". نبدأ بنهاية وولف إذا جاز التعبير، انتحارها فى النهر، لكننا بعد ذلك نعود إلى زمن فى حياتها حتى قبل أن تُكتَب "مسز دلوواى". هذا التحرك إلى الخلف بالإضافة إلى التحرك إلى الأمام حاسم بالنسبة للبنية المضادة للخطية فى رواية فيليبس المستقاة من التاريخ "طبيعة الدم" أيضاً. صار من الشائع ربط السرد الدائرى المضاد للخطية بكتابة النساء (ساندرز، ٢٠٠١: ١٤٢)؛ يربط كننجهام مرة أخرى رأيه الشخصى ككاتب شاذ هنا بمنهج كان اجتماعيا (ونقديا) يصنف باعتباره خاص بالأنثى لكنه هنا يطالب من جديد بقراء آخرين وجالية أخرى. ربما يكون التكرار والاندفاع أيضًا حتميين فى رواية تتطلع إلى الخلف بحثًا عن مصدر تراثى، وتنغمس فى صفحاتها آثار نصية لمخلوق موسيقى رائع من مخلوقات وولف. كما تلاحظ كلاريسا فوجان سائرة إلى مشهد الشارع فى نيويورك فى تسعينيات القرن العشرين فى خبرتها فى التمشية فى المدن بعد سبعين عامًا من البريطانية التى تحمل اسمها التى استهلت رواية وولف بهذا الفعل فى لندن فى عشرينيات القرن العشرين: "لا تزال هناك زهور تُشترَى" (كننجهام ١٩٩٨: ٩).

(١) ستيفن دلدراى Daldry (١٩٦١ -): مخرج سينمائى ومسرحى ومنتج إنجليزى. فيليب جلاس Glass (١٩٣٧-): مؤلف موسيقى أمريكى، يعتبر من أكثر مؤلفى الموسيقى تأثيرا فى القرن العشرين.

الفصل السابع

"إننا 'فيكتوريون آخرون'":
أو إعادة التفكير فى القرن التاسع عشر

ما يتكشف من أى نظرة تاريخية للانتحال هو احتشاد الاهتمام بشكل ثابت حول مؤلفين معينين ونصوص معينة: أعمال شكسبير والميثولوجيا وحكاية الجنيات، وقد سبق تناولها فى هذا المجلد كنصوص نمطية قديمة، ملائمة للانتحال والمراجعة. فُسِّر الاهتمام بنصوص خاصة، مثل "روبنسون كروزو" لديفو أو "جين إير" لبرنتى، جزئيا فيما يتعلق بالتراث أيضًا. كما تلاحظ شانتال زابو بفصاحة: "لكل قرن نص بمثابة الحلم يتم التماهى معه ' interpellative dream-text: العاصفة' للقرن السابع عشر؛ 'روبنسون كروزو' للقرن الثامن عشر؛ 'جين إير' للقرن التاسع عشر؛ 'قلب الظلام' لبداية القرن العشرين. وهذه النصوص بمثابة ذريعة للنصوص الأخرى وضمان لها" (٢٠٠٢: ١).[1] تحمل رواية ديفو الفكرة الرئيسية الخاصة بالدلالة كتجربة مبكرة فى الشكل؛ "جين إير" نص دال بالنسبة للنزعة لأنثوية، بالإضافة إلى أنها مداعبة مثيرة للفضول مع أجناس فنية فرعية من قبيل قصص الحب القوطية. ويفترض أن التراثية سمة مطلوبة غالبا للمادة الخام من أجل الإعداد والانتحال. إذا كانت اللذة الضمنية متضمنة فى عملية تقييم أوجه الشبه والاختلاف بين النصوص، بين المصدر والتقليد، التى اعتبرناها فى موضع آخر أساسية لخبرة قراءة الإعداد ومشاهدته، فمن المحتمل

(١) قلب الظلام Heart of Darkness (١٩٩٢): رواية قصيرة من تأليف جوزيف كونراد Conrad (١٨٥٧ – ١٩٢٤)، وهو كاتب إنجليزى من أصل بولندى.

أن تتطلب معرفة سابقة بالنص (أو النصوص) الذى يتم تمثله واستيعابه وتجديده وتعديله فى عملية الإعداد.

إلا أن ما ينبثق من أى استكشاف تاريخى للانتحال هو أن النصوص الخاصة والمؤلفين لا يكشفون فقط عن الاهتمام المستمر والمتطور الذى يحث عملية الإعداد، لكن تصبح أجناس فنية خاصة، من بعض الأوجه، أو حتى أجناس فنية خاصة وهى تنبثق فى فترة زمنية معينة، بؤرة لحافز إبداع (أو إحياء) مشترك. والعصر الفيكتورى (١٨٣٧-١٩٠١)، بدون شك، مثال خاص ومستمر على هذا. تعود عمليات الإعداد مرة تلو أخرى، كما يشير هذا الفصل، إلى مشهد منتصف القرن التاسع عشر بحثًا عن الشخصيات والحبكات وأعراف الأجناس الفنية والمصطلح السرد وأسلوبه. ونحتاج بالتالى إلى فحص الحوافز التى تكمن خلف هذا الاهتمام. من المناسب أن نقول إن العصر الفيكتورى كان له استثماره الخاص فى الإعداد. كتب أدريان بول عن سيادة شكسبير فى الإنتاج الفنى فى العصر الفيكتورى، من المسرحيات إلى الشعر إلى الرسم إلى القصة (٢٠٠٤). ألمح جورج إليوت وتوماس هاردى وتشارلز ديكنز والرسامين قبل الرفائليين إلى الشاعر جميعًا.[1] ولم يكن كتاب العصور السابقة فقط الذى تعرضوا لدوافع إحياء الفيكتوريين: حظيت روايات ديكنز وشخصياته، مثل روايات سير ولتر سكوت وشخصياته، بحياة تالية على خشبة المسارح العامة فى ذلك العصر.[2] حتى هجا ديكنز هذه الحقيقة فى "نيكولاس نيكلباى "Nicholas Nickleby حيث يواجه نيكولاس "أديبا مهذبا" وقد "مَسْرَحَ فى زمنه مائتين وسبعا وأربعين رواية بمجرد ظهورها - وبعضها بأسرع مما ظهرت" (مقتبس عن كوكس Cox، ٢٠٠٠: ١٣٦). يضع جون فولز عنوانا ساخرا مماثلا فى إحياء ما بعد الحداثة للرواية

(١) قبل الرفائلى Pre-Raphaelite : الرسام أو الكاتب الذى تأثر بجمعية ما قبل الرفائلية، وهى جمعية تأسست فى انجلترا ١٨٤٨ لتشجيع أسلوب الرسم الإيطالى وروحه قبل رفائيل (١٤٨٣-١٥٢٠).

(٢) سير ولتر سكوت Sir Walter Scott (١٧٧١ - ١٨٣٢) :كاتب بريطانى.

الفيكتورية، "امرأة الضابط الفرنسي"، حين يُقارَن الخادم سام فارو Farrow بسام ويلر Weller من "مذكرات بيكويك "Pickwick Papers، وهي شخصية نعلم أنه يعرف أنها ليست من رواية ديكنز لكنها بالأحرى من إعداد مسرحي شائع لها (فولز، ١٩٩٦ [١٩٦٩]: ٦٤). اعتراضات ديكنز على نوعية بعض عمليات الإعداد المسرحي لأعماله إشارة أخرى إلى الاختلافات الواضحة بين إنتاج ما يعرف بالثقافة "السامية "high و"الهابطة "low في تلك الفترة. كان الفن السامي يُستثمَر في قيم الإبداع والأصالة؛ الثقافة الشعبية في تأخر الإعداد. في القرن العشرين، مع ظهور فرع معرفي مهيمن عن الدراسات الثقافية، رأى دارسون مثل ستوارت هول وريموند وليمز سببا آخر للاحتفاء بالميول الإعدادية لأشكال ثقافية شائعة (هول، ١٩٧٢: ٩٦).(١) ويجدر إضافة أن العصر الفيكتوري مغر كموضوع للعصر التنقيحي في الدراسات الثقافية جزئيا نتيجة التفاعل الحي والتلقيح المتبادل بين الفنون السامية والهابطة في هذه الفترة.

والرواية هي الجنس الفني الذي أقام جسراً جليا بين السامي والهابط، النخبة والشعبي، في القرن التاسع عشر (انظر ويلر Wheeler، ١٩٩٤). نُشِرتْ روايات كثيرة في حلقات، مشجعة إدمان القارئ للحبكات والشخصيات، وشاحذة مهارات المؤلف لخلق التشويق بالنهاية "المثيرة" التي لا تزال تؤثر على التمثيليات المعاصرة في الراديو والتليفزيون. ليس من قبيل الصدفة، على أية حال، أن القصة النثرية في العصر الفيكتوري هي الجنس الفني الذي تطلع إليها باستمرار المعدِّون والمنتحلون. ولا يبرهن جنس الرواية ببساطة وبحد ذاته على أنه طبقة ثرية يبحث فيها الإعداد المعاصر. شهد القرن التاسع عشر أيضًا نمو أجناس فرعية في شكل الرواية: كانت هناك تجارب

(١) ستوارت هول Hall (١٩٣٢ -) ولد في جاميكا ويعيش في انجلترا منذ ١٩٥١، أسس مع ريموند وليمز مدرسة برمنجهام للدراسات الثقافية. ريموند وليمز Williams (١٩٢١ - ١٩٨٨) أكاديمي من ويلز وروائي وناقد.

مبكرة فى قصة التشويق، شجع عليها الميل إلى النشر فى حلقات؛ أدب الإحساس، الذى وجد مصدره الخاص فى نزوع معاصر إلى محاكمات قانونية مخزية وكانت فيه شخصية ترتكز حول الأنثى بوضوح، ووصل إلى الذروة فى ستينيات القرن التاسع عشر؛ بدأت القصة البوليسية فى الظهور كجنس فرعى أصيل فى حد ذاته، واهتمت على نطاق واسع بالجريمة وعلم الجريمة والطب الشرعى فى الرواية الفيكتورية؛ وكانت هناك تطورات من قبيل الرواية الصناعية والإقليمية، وكان من روادها إليزابيث جسكيل وتوماس هاردى وجورج إليوت وآخرون.[1]

فى أواخر القرن العشرين، وحركة ما بعد الحداثة تطور اهتمامها الخاص بالميتا-قصة والكتابة التى اعترفت بمصادرها بصيغة أكثر تفكيكية وصراحة عن ذى قبل، قدم العصر الفيكتورى مجالا متنوعًا من الأجناس الفنية والمناهج للفحص والانتحال. تحدد دومينيك هد هذا الدافع فى "أرض المياه" لجراهام سويفت، على سبيل المثال، على النحو التالى: "يمثل جزء من الوعى الذاتى لسويفت استخدام عدة أجناس قصصية معروفة فى القصة الإنجليزية فى القرن التاسع عشر: قصة السلالة والرواية القوطية والقصة البوليسية، والأهم القصة الإقليمية التى ترتبط فيها الشخصية ارتباطًا وثيقًا بالبيئة" (هد، ٢٠٠٢: ٢٠٥). تؤكد هد على أن نتيجة تجديدات سويفت ليست تهكما بحد ذاتها لكنها بالأحرى عمليات بحث تحققت عن طريق التغير الحديث وما بعد الحديث" (٢٠٥). الدافع هو باتجاه الاقتباس والإحياء لكنه أقل، والهدف التفكيكى للهجاء فى الذهن، من تأثير ابتكار ما بعد الحداثة من خلال التشظى. وكانت هناك حالة مماثلة بالنسبة لباز لورمان فى مقاربة ما بعد الحداثة بوعى *للمتناصات الثقافية* فى أفلام مثل *"الطاحونة الحمراء"* (انظر *الفصل الرابع*) ومقاربة ج. م. كوتسى للأسلوب الأدبى فى القرن الثامن عشر فى روايته "فو" (انظر الفصل السادس).

---

(١) إليزابيث جسكيل Gaskell (١٨١٠-١٨٦٥) : كاتبة إنجليزية.

الكثير من "عمليات الإحياء" الحديثة المشهورة للرواية الفيكتورية تضع نفسها بوعي فى علاقة مع أكثر الأجناس الفنية الفرعية انتشاراً فى القرن التاسع عشر. إنها، رغم ذلك، عملية إحياء تستلزم نقدا وإعادة تقييم بقدر ما تستعين بالتنكر الأسلوبى أو المعارضة. "امرأة الضابط الفرنسى" لجون فولز قصة حب تحمل أيضًا آثار رواية اللغز والمسار العلمى فى صفحاتها؛ "استحواذ Possession" من تأليف أ. س. بايت، تجديد واعٍ لعملية النقد الأدبى كشكل من أشكال القصة البوليسية – "نقاد الأدب بمثابة مخبرين طبيعيين" (١٩٩١: ٢٣٧) – تشير فى عنوانها الفرعى، قصة حب A Romance، ارتباط واضح تماما بقصص الحب فى لوحات ما قبل الرفائيليين. ربما لا تنتحل هذه الروايات كاتبًا معينًا أو نصا معينًا، لكنها تشكل انتحالا بمصطلحات استقرت هنا حيث أنها تسعى إلى إحياء جنس أدبى معين، وفترة وأسلوب، وتعديلها. لنقتبس عن جراهام ألن عن هذا الشكل من "عبر النصية": "ربما تصور الروايات علاقتها المعمارية architextual بأجناس فنية معينة، أو أجناس فنية فرعية أو أعراف باحتواء عنوان فرعى، كما هو الحال فى الرواية القوطية 'ألغاز أدولفو: قصة حب ... The Mysteries of Udolpho: A Romanc' لآن ردكليف" (٢٠٠٠: ١٠٢).[1] ربما يكون عنوان رواية بايت Byatt صدى مباشراً للعنوان الفرعى لرواية ردكليف. من المؤكد أن نصى فولز وبايت كليهما يُعرَضان فى الصفحة بشكل يذكِّر بالكثير من قصص القرن التاسع عشر، ناهيك عن روايات إليوت وهاردى، مع اقتباسات أدبية غزيرة تقدم تصديرات كل فصل. وهى فى هذا تحيى، ماديا وجماليا، الرواية الفيكتورية بكل مادتها البارا – نصية.

(١) عبر النصية transtextuality : مفهوم يتعلق بتفرد القارئ وبمعرفته التى يقبل بها على قراءة نص معين، ويتغير فهم النص بالنسبة لقارئ معين عبر الزمن متأثرا بالذاكرة ومعرفة نصوص أخرى وخبرات الحياة. المعمارية architextual : نوع دقيق من عبر النصية، وترجع أهميته إلى أنه يربط النصوص الأولية بالنصوص الأخرى من خلال الجنس الفنى. آن ردكليف Radcliffe (١٧٦٤-١٨٢٣) مؤلفة إنجليزية، رائدة فى الرواية القوطية.

تُستمدُّ هذه الاقتباسات في حالة "امرأة الضابط الفرنسى" من مصادر فعلية محددة فى القرن التاسع عشر، وأيضًا من عمليات إحياء "تاريخية" من قبيل أعمال أسا بريجز ويانج.[1] وهناك معرفة مهمة متضمنة فى هذا بنصية *التاريخ* وبوضع التاريخ كنص أو قصة. فى "ميتا - تاريخ Metahistory "، جادل هادن وايت ببراعة بأن أى عمل تاريخى كان بناء بلاغيا بقدر ما كان أى عمل قصصى وأن لعبة الأسطح البلاغية عبر *السرد التاريخى* أثرت على القارئ بقدر تأثير الأحداث أو *"الحقائق" التى* تُروَى (١٩٧٣: ٣).[2] التاريخ، فى هذا الوصف، مسألة رأى؛ يتأثر ويتشكل بالأجندة أو الموقف الشخصى للمؤرخ. يعود عدد من عمليات الإعداد التى نتناولها هنا إلى القرن التاسع عشر أو يسعى إلى إنطاق مجموعات مهمشة أو مكبوتة توحى بشىء مماثل فى محاولة الكشف عن "التواريخ الخبيئة"، القصص بين سطور الأعمال المنشورة حقيقية وقصصية. يتصادم الميتا - قصة والميتا - تاريخ بطرق شيقة ومثيرة فى سياق هذا الوعى الذاتى بشأن الطبيعية البنيوية للنصوص.

تقف تصديرات الفصول فى رواية أ. س. بايت "استحواذ" فى مرحلة تبعد أكثر عن الفترة التى تنتحلها حيث أن التصديرات التى تبدعها المؤلفة تشبه فقط أدبًا "حقيقيا" من القرن التاسع عشر. فى إبداع (أو إحياء) شعر شاعريها الفيكتوريين رندولف أش Ash وكريستابل لاموت -LaMotte وهما موضوع بحث أكاديمى لشخصيتيها الحديثتين المناظرتين رولاند ميتشل Michell ومود بيلى -Baily تلمح بايت إلى أعمال شعراء حقيقيين من القرن التاسع عشر مثل روبرت براوننج وكرستينا

---

(١) أسا بريجز Asa Briggs (١٩٢١ -): مؤرخ إنجليزى من أهم المؤرخين الذين تناولوا العصر الفيكتورى. يانج G. M. Young (١٨٨٢ -١٩٥٩) مؤرخ إنجليزى اشتهر ببحثه المطول عن العصر الفيكتورى.

(٢) هادن وايت White (١٩٢٨ -) : أكاديمى إنجليزى مهتم بتاريخ النقد الأدبى.

روزيتي وإميلى ديكنسون.[1] يقدم عمل أش Ash توازيا خاصا مع براوننج الذى حظى بالإعجاب نتيجة نوع من الإيحاء بتغيير مصدر الصوت الشعرى فى أعماله، قدرته على إبداع أصوات مفردة وإحيائها، سواء كانت حقيقية أم قصصية، فى مونولوجاته الدرامية. فى الحقيقة، سيرة أش التى كتبتها إحدى شخصيات الرواية، مورتيمر كروبر Cropper، بعنوان "المستبطن العظيم The Great Ventriloquist"، كما لو كان للفت الأنظار إلى هذه الصيغة فى كتابة بايت نفسها (هولبرت Hulbert، ١٩٩٣: ٥٦) التى تعارض فى سياق هذه الرواية رسائل وجرائد وشعرا من العصر الفيكتورى، بالإضافة إلى نبرة النقد الأدبى الأنثوى وما بعد الحداثة ومصطلحاته. ثمة طريقة مماثلة معروضة فى رواية فولز "نزوة A Maggot" (١٩٧٧) التى تروى الأحداث التى تؤدى إلى ميلاد أن لى، مؤسسة حركة الشيكر.[2] برغم أن سرد "نزوة" فى كثير من الأوجه إعادة بناء دقيقة للحظة ومصطلح تاريخيين. ينبهنا عنوان الرواية إلى حقيقة أنها ليست إعادة بناء تاريخية نقية وخالصة. تعنى كلمة "نزوة" بلهجة القرن الثامن عشر هوى أو حب مفاجئ: الحب المفاجئ هو ما يعنيه فولز تماما، حيث أنه يعترض سياق السرد فى مراحل مختلفة ليذكر القارئ بأن الرواية، برغم ظهور العكس، نسخة من الأحداث مبنية بشكل فنى (كونور Connor، ١٩٩٦: ١٤٦).

هذه القصص "الإحيائية" ليست أبداً إيحاء خالصاً بتغيير مصدر الصوت. إنها تعتمد على إدراك القراء بأن قراءتهم تأتى من نقطة التميز فى العصر الحديث. تؤكد

---

(١) روبرت براوننج Browning (١٨١٢ - ١٨٨٩) شاعر إنجليزى اشتهر بمونولوجاته الدرامية. كرستينا روزيتى Rossetti (١٨٣٠ -١٨٨٢) شاعرة بريطانية كتبت أعمالا دينية غنائية. إميلى ديكنسون Dick-inson (١٨٣٠-١٨٨٦) شاعرة أمريكية.

(٢) أن لى Ann Lee (١٧٣٦-١٧٨٤) وتعرف أيضاً بالأم أن، مؤسسة حركة الشيكر فى أمريكا. والشيكر Shaker . جماعة مسيحية تأسست فى انجلترا سنة ١٧٤٧، تحيى حياة اشتراكية ويمتنع أفرادها عن الزواج.

بايت نقطة الاتصال المدروسة هذه بتضافر حبكتين وقصص حب متوازية فى القرنين التاسع عشر والعشرين. يذهب فولز أبعد ببناء إدراك ميتا – قصصى، فى قصص ما بعد الحداثة، إدراك بالمصطلح الحديث والفهم الذى يعدل استجاباته، واستجاباتنا، لشخصياته ومواضيعه التاريخية. تلفت عبارات فى "امرأة الضابط الفرنسى" من قبيل: "نلتقى هنا، مرة أخرى، هذا مثار النزاع بين القرنين..." (١٩٩٦ [١٩٦٩] : ٥٢) الانتباه إلى المواجهة بين عقليات الفترتين، كما تفعل المواجهة بين المؤلف وشخصيته فى عربة السكة الحديد فى فصل شهير من الرواية. صيغة فولز فى الإحياء صيغة تقاوم الإيحاء التام بتغيير مصدر الصوت فى أسلوب السرد الفيكتورى، معتمدة بدلا من ذلك على دور الحكى فى المجاورة والمقارنة والتعارض الذى رأيناه بالفعل قوة دافعة لأسلوب الانتحال. إنه يؤكد، على سبيل المثال، على أنه ليس راويا يعلم كل ما هو جدير بالتذكر من معظم قصص القرن التاسع عشر: "إذا تظاهرْتُ حتى الآن أننى أعرف ما يدور فى عقول شخصياتى وأعمق أفكارهم، فهذا يرجع إلى أننى أكتب (بالضبط كما افترضْتُ بعض كلمات المعجم وَصوت) فى عرف مقبول عالميا فى زمن قصتى: يقف الروائى بجوار الرب" (٩٧). عصره بالمقابل ستينيات القرن العشرين وعصر ما بعد البنيوية: "إننى أعيش فى عصر آلان روب جرييه ورولان بارت..." (٩٧).[١] فى الفصل ١٣ من "امرأة الضابط الفرنسى"، يبرهن رب فولز على أنه كائن وجودى. ولا يمثل هذا إلى حد بعيد تفكيك التأليف كرفض صريح له، وهكذا يقدِّم صدى مثيراً لمناقشات بارت حول "حرية" القارئ فى كتاباته النظرية، برغم أن تلك الحرية فى فولز يعاد تخيلها باعتبارها حرية الشخصية الروائية.

بينما كانت "المفتاح المظلم The Dark Clue" لجيمس ويلسون أقل صراحة بشأن البعد الميتا – قصصى فى انتحالها للأسلوب الفيكتورى فى كتابة القصة، إلا أنها

(١) آلان روب جرييه Robbe-Grillet (١٩٢٢–٢٠٠٨) كاتب فرنسى ومخرج.

تحقق مع ذلك شيئًا مماثلا تمامًا لقصص فولز وبايت، بمعارضة أسلوب قصة الإحساس فى القرن التاسع عشر، وهو أسلوب وصل إلى ذروته فى ستينيات القرن التاسع عشر (باكيت Pykett، ١٩٩٤: ١).(١) يحيي ويلسون إعادة البناء الغريبة لقصة الإحساس فيما يتعلق بعبارات المشاهدة شبه القانونية فى حكاياتها التى تُروَى بضمير المتكلم، بينما يلمح أيضًا إلى نص تراثي خاص: رواية ويلكي كولينز "ذات الرداء الأبيض The Woman in White" (١٨٦٠).(٢) ذات الرداء الأبيض" ليست مشهورة فقط باعتبارها سلف هذا الأسلوب من قصة الإحساس ولكن أيضًا باعتبارها سلف قصة الجريمة كجنس أدبي، والصيغة الخاصة من الرواية البوليسية التى أدركها كولينز فى تجسيد أكثر اكتمالا فى نصه التالى، "حجر القمر The Moonstone" (١٨٦٨). مرة أخرى، يشير ويلسون إلى اهتمامه بالعودة إلى الأجناس الفنية الفرعية فى العصر الفيكتورى لرواية اللغز والجريمة فى عنوانه الفرعى لرواية "المفتاح المظلم"، "رواية تشويق"، وفى معارضته الرائعة لشغف كولينز الخاص بالسرد المبنى باتحاد من الرسائل والأبواب الصحفية والشهادات القانونية. حددت لان باكيت كيف أن رواية كولينز تدين بالكثير للميلودراما المسرحية الشائعة فى أيامه (١٩٩٤: ٤) ويبدو أن ويلسون يعترف بهذا بتضمينه لمعارضة مسرحية عند نقطة من نقاط سرده.(٣)

كانت هذه أهمية "امرأة الضابط الفرنسى" فى عصرها حتى جرى إعدادها للمسرح عدة مرات حتى ارتبطت بالتجارة (كولينز، ١٩٩٩ [١٨٦٠] : vii)؛ تستمر هذه القوة الثقافية فى العصر الحالى حين تكون موضوع إعداد موسيقى أو تليفزيونى، معترفة مرة أخرى بالاقتراب الإبداعى للرواية من الميلودراما كشكل. تبعث رواية ويلسون أثناء ذلك وتمنح صوتًا جديدًا لبطلين من "ذات الرداء الأبيض": الرسام ولتر

---

(١) جيمس ويلسون Wilson (١٩٤٨ -): روائى إنجليزى.

(٢) ويلكى كولينز (Collins (١٨٢٤-١٨٨٩) كاتب إنجليزى، عرف بكتاباته الرائدة فى القصة البوليسية.

(٣) لان باكيت Pykett: أكاديمية إنجليزية تدرِّس أدب القرن العشرين.

هرترايت Hartright، وزوجـة أخـيـه مـاريان هلكوم Halcome . بين هذين الاثنين المتنافرين يُحَلُّ اللغز الأصلى فى رواية كولينز، ويتعلق بالموت الزائف للورا Laura أخت ماريون Marion، وقد وضعها فى مصحة تحت هوية مزيفة زوجها الوغد سير برسيفال جلايد Glyde. هنا يقوم ولتر وماريون مرة أخرى بدور مخبرين هاويين. هذه المرة، رغم ذلك، غايتهما المحددة هى البحث فى حياة الرسام جوزيف ترنر الذى كُلِّف هرترايت بكتابة سيرة حياته.(١) فى صيغة موازية لصيغة بايت وفولز فى أعمالهما "الإحيائية"، يدمج ويلسون هنا شخصيات قصصية وحقيقية من العصر الفيكتورى. ما يستطيع أن يفعله أيضًا فى العملية هو الكشف عن كثير من التوترات الجنسية التى كانت ضمنية فى نص كولينز وقد تعرف عليها وناقشها أجيال من القراء والنقاد. حدد جون سوزرلاند التيار الجنسى الخفى فى "ذات الرداء الأبيض" فى المواجهة بين ماريان والكونت فوسكو Fosco، الوغد الميلودرامى الإيطالى فى العمل، لكن هناك أيضًا بالتأكيد كيمياء جنسية بين ولتر وماريان، برغم عاطفته السطحية تجاه أختها غير الشقيقة الأجمل بصورة تقليدية وزواجه منها فى النهاية.(٢) يبدو ويلسون راضيًا تقريبًا عن توقع القراء بهذا الشأن حين تحدث مواجهة جنسية مزعجة بين أبطاله مؤخرا فى الرواية.

هذا العنصر العدوانى جنسيا فى نص "مفتاح الظلام" جزء من الاستثمار الأوسع للرواية فى استكشاف التيارات الجنسية المستترة والقمع الجنسى فى العصر الفيكتورى. وهذا يشكل الكثير من اللغز الخفى فى حياة ترنر الذى يكشفه ولتر فى سياق بحثه فى سيرة حياته - فى حركة موازية لحركة "الاستحواذ" لبايت، يتوازى هنا فن السيرة الشخصية مع فن المتخصص فى البحث الجنائى أو الطب الشرعى - وهو

---

(١) ترنر J. M. W. Turner (١٧٧٥-١٨٥١) رسام بريطانى تأثر بالانطباعيين الفرنسيين.

(٢) جون سوزرلاند Sutherland (١٩٣٨ -): كاتب إنجليزى.

ما عليه أن يواجهه كعنصر أكثر إظلامًا في شخصيته في سياق السرد. وفيما يتعلق بهذا يجب التأكيد على أن ويلسون يبدو حريصًا على أن يجعل بطل كولينز غامضًا ومعقدًا، وهو بطل رائع وطيب إلى حد ما، يسمى بشكل مناسب "هرترايت". أحد أوجه تقنية ترنر التي تعتمد على الرسم الذي بدأ يفتن هرترايت ويشغل ذهنه (ومرة أخرى، كما في رواية بايت، يستحوذ موضوع الباحث في منعطفات عديدة على ذهنه ويحاصره) توزيع الضوء والظل chiaroscuro في عمله. يقدم "قاموس أكسفورد الإنجليزي" تعريفًا ثلاثيا لهذا المصطلح. إنه في لغة الرسم "معالجة الضوء والظل في الرسم والتلوين". وهذا عنصر معروف في تقنية ترنر وهو ما يسعى هرترايت إلى محاكاته: تشجع الرواية على إدراك لوحات ترنر طوال الوقت لكي نفهم كيف ولماذا تتكشف الأحداث بهذه الصورة. لكن كلمة chiaroscuro يمكن أن تعني أيضا "استخدام النقيض في الأدب"، قوة دافعة للانتحال كما رأينا. بالإضافة إلى أنها تشير، عبر اشتقاقها الإيطالي، إلى "شبه المكشوف = half-revealed" (chiaro = واضح؛ = oscuro معتم/ غامض)؛ عنوان ويلسون، "المفتاح المظلم"، ترجمة حرفية لكلمة chiaroscuro من بعض الأوجه، لكنه يلقي الضوء على استثمار القصة البوليسية الكشف عما كان غامضا في البداية، في إلقاء الضوء على أشياء كانت في الظل، الفكرة ذاتها التي يبدو أن رواية جراهام سويفت "ضوء النهار" تقدم تورية لها بجلاء شديد في الفصل الثاني. ربما يُقترَح مواز لفن كاتب السيرة الذاتية في العبارة، برغم أنها تلفت الانتباه إلى الإلهام غير المريح للأسرار الغامضة في المجتمع الفيكتوري، عالم العهر والإباحية الذي يسحب ولتر بكل معنى الكلمة إلى أزقته الخلفية. هذا هو التيار الخفي نفسه في المجتمع الفيكتوري الذي يزعج فولز ويشغله في "امرأة الضابط الفرنسي". المنظور المزدوج البارز كأسلوب سائد في رواية فولز يرشدنا كقراء لنرى أشكال التعارض والتناقض المتأصلين في فهمنا للمجتمع الفيكتوري: "ماذا يواجهنا في القرن العشرين؟ عصر كانت المرأة فيه مقدسة sacred؛ وحيث يمكنك شراء فتاة في الثالثة عشرة من عمرها بجنيهات قليلة... حيث بنيت كنائس أكثر مما بني في التاريخ السابق كله في البلاد؛ وحيث كان بيت من كل ستين بيتا في لندن

ماخوراً..." (١٩٩٦ [١٩٦٩]: ٢٥٨). يعمل القارئ كمخبر من نوع ما حين يواجه هذه القصة، عارفًا المتوازيات وأيضًا الاختلافات الدالة بين تمثيل القرن العشرين المنجز في الروايات وسياقها الشائع، وحالا شفرة مجموعة كاملة من الشفرات والمفاتيح في العملية.

يبدو أن العصر الفيكتورى وعالم الجريمة النشط فيه يقدمان مثالا خاصا لأنواع التناقض الاجتماعى والثقافى وربما يفسر هذا جزئيا الافتتان المستمر بانتحال أساليب القصة فى القرن التاسع عشر بشكل كبير فى الكتابة المعاصرة. توجد أيضًا متوازيات مع عصرنا المدنى عموما لا ينبغى التقليل من شأنها. فى روايات ديكنز وكولينز، من بين آخرين كثيرين، لندن بمثابة شخصية حقيقية. العصر الفيكتورى يعالج بعضا من أكثر اهتماماتنا المعاصرة بالطبقة والتدرج الاجتماعى ومسائل الإمبراطورية والإمبريالية. كما لاحظت جوترى شكرافورتى سبيفاك: "لا ينبغى قراءة الأدب البريطانى فى القرن التاسع عشر بدون تذكر أن الإمبريالية، باعتبارها الرسالة الاجتماعية لإنجلترا، كانت جزءًا أساسيا من التمثيل الثقافى لانجلترا بالنسبة للإنجليز" (١٩٩٧ [١٩٨٩] : ١٤٨). وهذه كلها أسباب للاهتمام المستمر بتقديم التفسيرات والتجديدات المعروفة التى تولى اهتماما بالقصة الفيكتورية.

لكن يجدر بنا التوغل أكثر فى هذا الاهتمام، لأنه، إضافة إلى الاهتمام بالعصر الفيكتورى ككل، ظهر اهتمام خاص بعقد الستينيات فى القرن التاسع عشر، وكان، كما رأينا من قبل، عقد قصة الإحساس وظهور أجناس أدبية فرعية ترتبط بها مثل الرواية البوليسية وألغاز القتل. تدور "الاستحواذ" و"المفتاح المظلم" و"امرأة الضابط الفرنسى" كلها جزئيا فى ستينيات القرن التاسع عشر، إضافة إلى روايتى كولينز "ذات الرداء الأبيض" و"حجر القمر"، ورواية تشارلز ديكنز "التوقعات الكبرى"، ومع أن أحداثها تدور قبل ذلك بسنوات، إلا أنها نشرت فى ستينيات القرن التاسع عشر. ونتناول هذه الرواية بمزيد من التفصيل فيما بعد، لكن يكفى أن نقول هنا إنها تحمل آثارا واضحة من الاهتمام المعاصر بالجريمة وتقنيات قصة التشويق؛ مكتبة ويميك

Wemmick لدراسات علم الجريمة وأدب الإدانة مجرد مؤشر واضح لهذه الحقيقة فى الرواية. لكن، كما يوحى الاهتمام الواسع والمتطور إلى حد بعيد لهذه الرواية بنظريات الطبيعة والتنشئة (ديكنز، ١٩٩٤ [١٨٦١] : xiv)، تمثل ستينيات القرن التاسع عشر انعطافة حاسمة فيما يتعلق بإعادة تفكير ما بعد الحداثة فى الرواية الفيكتورية وسياقها الأكثر عمقًا فى القيم الاجتماعية والثقافية الفيكتورية. لأنه كان العصر الذى شهد أحد أعظم التحديات التى واجهت الفهم الدينى للعالم والهوية متمثلا فى نظرية تشارلز داروين عن النشوء. نُشر "أصل الأنواع" أول مرة سنة ١٨٥٩, وليس من قبيل الصدفة أن يصدر جون فولز كثيرًا من الفصول فى "امرأة الضابط الفرنسى" بأفكار مؤثرة لداروين عن التكيف والبيئة، أو تكون الشخصية الرئيسية فى عمله جيولوجيا، عالم ينفتح على المقاربة الداروينية ليفهم العالم من حوله.

نُشِرت "التوقعات الكبرى" أول مرة فى حلقات بين ديسمبر ١٨٦٠ وأغسطس ١٨٦١ فى دورية "طوال العام All the Year Round " . فى ١٨٦٠، نشرت هذه الدورية أيضًا مقالين مهمين عن نظرية داروين فى التكيف والتنوع والبقاء على قيد الحياة: نشر "الأنواع" فى يونيو، ونشر "الانتخاب الطبيعى" فى يوليو. يبدو تأثير هذا على رواية ديكنز، وهو محل جدال، عن طريق مسارى حبكة كل من بيب Pip وإستيلا Estella، فى أن الأصول البيولوجية ليست إلا جزءًا من تشكيلنا الاجتماعى والبيئى المعقد، لا يمكن التقليل من شأنه. فى "حبكات داروين Darwin's Plots" رأى جليان بير أن نثر داروين تشكل بقراءته عبر عدة فروع معرفية وأنه وجد الصورة الأدبية عن التناظر مفيدة بصورة خاصة فى الإفصاح عن أفكاره العلمية (١٩٨٣: ٨٠).(١) يبدو من العكسى بالقدر نفسه ضرورة سحب الروايات المنهمكة فى عملية الإعداد الأدبى، بإبداع نظائر وتنويعات خاصة بها طبقًا للسياق الثقافى والجغرافى والتاريخى، إلى نظريات داروين.

---

(١) جليان بير Gillian Beer (١٩٣٥): ناقد إنجليزى.

هكذا يبرهن العصر الفيكتورى فى النهاية على أنه مناسب للانتحال لأنه يعالج بحدة الكثير من الاهتمامات المهيمنة فى عصر ما بعد الحداثة: مسائل الهوية؛ مسائل الشروط البيئية والوراثية؛ والصيغ الجنسية المكبوتة والمقهورة؛ والجريمة والعنف؛ الظاهرة المدنية؛ عمليات القانون والسلطة؛ العلم والدين؛ ميراث الإمبراطورية بعد الكولونيالية. فى تنقيح الراوى العارف بكل شيء فى القصة فى القرن التاسع عشر، يستبدل به (أو بها) غالبًا الراوى غير الجدير بالثقة الذى عرفناه شائعًا فى القصة المنتحلة، يجد مؤلفو ما بعد الحداثة طريقة ميتا - قصصية ليتأملوا فى دوافعهم الخلاقة فى التأليف. هكذا ينتهى هذا الفصل بقراءة دقيقة لرواية معاصرة محددة تجسد كل هذه الدوافع فى انتحالها وإعدادها الرائع لرواية تشارلز ديكنز "التوقعات الكبرى"، وهى بمثابة حالة اختبار مفيد للدعاوى التى طرحت من قبل: "جاك ماجز" لبيتر كارى (١٩٩٧).

الخروج من الظلال: جاك ماجز لبيتر كارى:

مثل الكثير من الكتّاب الذين تم استدعاؤهم وتناولهم فى هذه الصفحات، لا يقتصر اهتمام الروائى الاسترالى بيتر كارى بالانتحال على عمل واحد من أعماله. عُرِف، مثل ج. م. كوتسى أو جون فولز، ككاتب متناص بعمق. رُبِطت روايات مثل "إليويكر "Illywhacker (١٩٨٥) و"أوسكار ولوسيندا "Oscar and Lucinda" (١٩٨٨) بكتابة القرن التاسع عشر، وخاصة أعمال تشارلز ديكنز، ونصوص الواقعية السحرية فى أمريكا الجنوبية، وأفلام فيرنر هيرزوج، إذا اكتفينا بذكر القليل (وودكوك، ٢٠٠٢: ٨٢).[1] يدين التسلسل الافتتاحى الرائع لرواية "أوسكار ولوسيندا" الذى يصور تنشئة

(١) فيرنر هيرزوج Herzog (١٩٤٢-) مخرج ألمانى، ومنتج وممثل. ارتبط اسمه بالسينما الألمانية الجديدة.

أوسكار بين إخوة بليموث وحادثة حلوى الخوخ المحرمة بالكثير لعمل إدموند جوز عن السيرة الذاتية الفيكتورية الاستعادية، "أب وابن Father and Son" (١٩٠٧).[١] أنكر كارى عند نشر "أوسكار ولوسيندا"، ربما فى مكر مدروس، أنه كان قارئًا جيدا لديكنز (وودكوك، ٢٠٠٢: ٥٨)، لكن ربما لا يكون هناك شك فى انغماسه فى أعمال الروائى الفيكتورى عند كتابة روايته "جاك ماجز Jack Maggs" (١٩٩٧)، وهى انتحال مباشر لرواية "التوقعات الكبرى". "جاك ماجز" فى عنوان كارى تجديد ما بعد كولونيالى لأبل ماجويتش Magwitch المدان عند ديكنز، الرجل الذى تجعله ثروته فى ويلز الجنوبية الجديدة يُعرِّض بتعبير بيب بيريب Pip Pirrip بوصفه جنتلمان "التوقعات الكبرى" فى تلك الرواية. إذا كانت رواية ديكنز، كما وصفتها كيت فلِنْت، نصا مشبع بموتيفة العودة، أو على الأقل بمحاولة العودة (ديكنز ١٩٩٤ [١٨٦١] : vii)، فإن قصة كارى كذلك بصورة مضاعفة.[٢] إنه يعود إلى قصة ماجويتش وعودة ماجويتش إلى لندن ليقابل "ابنه بالتبنى"، بيب، وهنا تحول إلى شخصية أكثر استحقاقًا للتوبيخ، شخصية هنرى فيبز Phipps، فارضًا عليها بوضوح مجموعة من القيم والاهتمامات السياسية لما بعد الكولونيالية. كما هو الحال مع تعرض جان رايس فى "بحر سرجاسو الواسع" للإمبريالية الضمنية فى "جين إير"، يقترح بروس وودكوك أن كارى يعرض القمع والتحيز فى أساس نص ديكنز والثقافة الفيكتورية:

> **تجاور "جاك ماجز" الخفى والمرئى لتكشف عنفًا اجتماعيا رهيبًا تحت سطح المثال الإمبريالى... إنها "بحر سرجاسو الواسع" بيتر كارى: عملية انتقام بعد كولونيالى ضد ثقافة أب. تنقح، مثل رواية جان رايس، عناصر نص تراثى من قلب التقاليد الأدبية**

---

(١) بليموث Plymouth: بلدة جنوب غرب انجلترا. إدموند جوس Gosse(١٨٤٩-١٩٢٨) : كاتب إنجليزى.

(٢) كيت فلِنْت Flint : درست الأدب فى جامعتى بريستول وأكسفورد، وانتقلتْ فى ٢٠٠١ إلى روتجرز.

الإنجليزية لتكشف التاريخ البديل الخفي الذى طمسته هذه السيطرة الثقافية أو قمعته.

(٢٠٠٢: ١٢٠)

إذا كانت رواية ديكنز ترى أبل ماجويتش بعيون بيب تمامًا والسرد المكون من طبقات بضمير المتكلم، فإن كارى يعكس المنظور بحيث نرى الأحداث من منظور ماجز إلى حد بعيد. تبدأ الرواية عند عودة ماجز من مستعمرة العقاب في ويلز الجنوبية الجديدة. يحقق له كارى بكل معنى الكلمة عفوا شرطيا فى سياق روايته. بالإضافة إلى هيبو-نص ديكنز بوضوح، يجدد كارى أدب الجريمة الاسترالى، وهو مثال أولى يمكن أن تلحف به "حياته الطبيعية "His Natural Life لماركوس كلارك (١٨٨٥).[1] تعمل "صانع اللعب" لتوماس كنيلى، وقد ناقشناها فى الفصل الثاني، في إطار نصى مماثل. يكتب كارى وكنيلى بوعى من نقطة تميز ما بعد الكولونيالية، "يردان" على مسألة نقل المدانين وبناء مستعمرة عقابية بريطانية في استراليا. وكان لهذا، فى رأى كنيلى، رنين إضافي مدمر أثر على الجاليات الأصلية البدائية.

أثّر كتاب "الشاطئ المميت "The Fatal Shore لروبرت هوز (١٩٨٨) على استجابة كارى لقضايا الإمبراطورية فى الثقافة الاسترالية، ويناقش بشكل مباشر "التوقعات الكبرى" فى سياق ما بعد الكولونيالية.[2] بالتالى، وفى فقرة تستشهد بكارى كمؤلف بعد كولونيالى، وجد إدوارد سعيد فى هذه الدراسة فى مقدمة "الثقافة والإمبريالية "Culture and Imperialism (١٩٩٣ : xvi -xvii) دليلا آخر كانت بحاجة إليه لتأثير النظرية على عمليات الإعداد. اقترح سعيد أن ماجويتش المدان المنقول فى "التوقعات الكبرى" استعارة للعلاقة بين انجلترا وذريتها الكولونيالية: "الحظر المفروض على عودة

---

(١) ماركوس كلارك Clarke (١٨٤٦-١٨٨١) : روائى وشاعر استرالى.

(٢) روبرت هوز Hughes (١٩٢٨ -): ناقد من مواليد استراليا، يقيم فى نيويورك منذ ١٩٧٠.

ماجويتش ليس عقابيا فقط لكنه إمبريالى: يمكن أخذ أشخاص إلى أماكن مثل أستراليا، لكن لا يمكن السماح لهم "بالعودة" إلى فضاء متروبوليتانى، الذى، كما تشهد قصة ديكنز، يتم التخطيط له بدقة شديدة، يعبر عن..." (xvii) . يسمح كارى لماجويتش بالعودة فى سياق رواية تبرهن، مثل الكثير من عمليات الإعداد التى ناقشناها فى هذا الفصل لقصص من القرن التاسع عشر، على افتتان عميق بالفضاء المتروبوليتانى للندن.

فى "جاك ماجز"، يعيد كارى كتابة نهاية المدان التقليدية بالإضافة إلى المصير الخاص بماجويتش فى رواية ديكنز، حيث يموت بين ذراعى بيب. يسمح كارى لماجز "بعودة" إضافية إلى "وطنه" الاسترالى وأسرته، مما يبرهن على تنقيح أكثر تعقيداً مما قد توحى به النظرة الأولى، حيث يرفض ماجز طوال القصة هويته الاسترالية بإصرار، نابذا أسرته هناك لصالح اهتمام ملح بالطفل المجهض فى ماضيه الإجرامى وبيبز "المتبنى". تشير مير نى فلاثوين إلى الطرق التى تكرر بها الرواية، مقلدة أعراف قصة الإحساس فى ستينيات القرن التاسع عشر، مجازات الأبوة الفاشلة، ناهيك عن صورة وليم الرابع المحتضر؛ تبدأ الرواية فى ١٨٣٧ بملك معتل والملكة فيكتوريا على وشك اعتلاء العرش.(١) ترى أن كارى لا يهرب تماما من النماذج التى يسعى إلى فضحها حيث أنه يستبدل بطريركية استرالية مثالية بالنسخة الإمبريالية التى تنتقدها الرواية. الصورة الأخيرة التى تقدم إلى القراء عن ماجويتش أثناء عودته إلى ويلز الجنوبية الجديدة إحياء إمبريالى داخل الأسرة وفى نادى كريكيت محلى (١٩٩٩: ٩٠). ربما تُكشَف حدود المنظور ما بعد الكولونيالى لكارى بهذا، بالإضافة إلى الغياب المزعوم للصوت البدائى من هذا النص، برغم أن الكثير من الخطابات القانونية فى المناظرات الممتدة عن الملكية والتملك فى الرواية عن مناظرة حقوق الأرض الاسترالية تُستدعَى بوعى.

---

(١) مير نى فلاثوين Máire ni Fhlathúin: محاضرة فى جامعة نوتنجهام Nottingham .

تستحق مقاربة كارى "لنهاية" ماجز المزيد من التحليل. أعلن كثير من النقاد فى وقت نشر "جاك ماجز" عن عدم اقتناعهم "بالنهاية السعيدة" للرواية. لكننا نسجل أن كارى، مثل فولز من قبله، يعى بعمق هذا الإحساس الثقيل بخاتمة القصة. قدم فولز فى "امرأة الضابط الفرنسى" نهايات بديلة، ويعترف بأن "أعراف القصة الفيكتورية لا تسمح، ولم تسمح، بمكان لنهاية مفتوحة وغير حاسمة" (١٩٩٦ [١٩٦٩]: ٣٨) تُنشَر "التوقعات الكبرى" باستمرار فى طبعات حديثة مع نهاياتها البديلة، رغم ذلك؛ أولا، النهاية شبه السعيدة التى أقحمها بلوير ليتون Lytton محرر ديكنز، وفيها يُقدَّم تلميحٌ قوى بأن بيب وإستيلا ربما يعيشان سعيدين بعد ذلك إلى الأبد، والنهاية الأكثر ظلمة التى فضلها ديكنز فى البداية. هناك من ثم سلف عند ديكنز للوعى الزائف الذى يحيط "بالنهاية السعيدة" التى يقدمها كارى لماجز، وفيها يبدأ هو وميرسى لاركين Larkin حياة جديدة فى استراليا (بورتر Porter، ١٩٩٧: ١٦؛ عن نى فلاثوين، ١٩٩٩: ٩١). وكما يلاحظ وودكوك هناك "قصة من قصص الجنيات، غير حقيقية بتعمد" تظهر فى هذا القسم (٢٠٠٣: ١٣٧) بوصفها أنشودة رعوية عن الأسر السعيدة؛ لا شىء مما يسبق ذلك فى الرواية يبدو أنه ينبئ بهذه النتيجة، ومناخ عدم الواقعية يتحد بالنهاية الكلية التى تشير إلى مجموعة ميرسى من الطبعات الأولى لرواية عن ماجز، "موت ماجز "The Death of Maggs. فى الدائرية السردية نرى للمرة الأولى ميرسى فى هذه الرواية تتناول كتبًا فى المكتبة الشخصية لبيرسى باكل Buckle . هناك بعدٌ قصصى أدبى لهذه النهاية التى يبدو أنه لا مفر منها. حتى الإهداء المطبوع إلى باكل فى "موت ماجز" يبدو زائفًا من منظور ما سبق أن قرأناه. يمكن للنصوص أن تكذب وتضلل وقصة كارى تلهو بهذه الاحتمالية طوال سردها وتحتفظ بإدراكها المتشكك بما يتعلق بالنصوص حتى ختامها.

لا يعيد انتحال كارى لرواية "التوقعات الكبرى" كتابة الأحداث فقط فى الرواية التراثية التى كتبها ديكنز، إنه يذهب خطوة أبعد بجلب نسخة المؤلف نفسه إلى قلب القصة. توبياس أوتيس Oates، صحفى مبتدئ فى كتابة الرواية، متلهف على التأييد

والنجاح، تنويعة ملموسة إلى حد ما على ما نعرف عن سيرة ديكنز. لاحظت كيت فلينثت أن ديكنز كتب "التوقعات الكبرى" فى لحظة مثيرة من حياته الشخصية. فى ١١ مارس ١٨٦١، كتب إلى صديقه ويلز W.H. Wills أنه "مثقل تماما بالأعباء ومقيد فى الحياة" (عن ديكنز، ١٩٩٤: x؛ ديكنز ١٩٣٨: ٢١٢). انفصل عن زوجته فى ١٨٥٨ وتعرض لكثير من الفضائح بشأن علاقته التى راجت حولها الشائعات مع الممثلة إلين تيرنان Tiernan (كَبْلان Kaplan، ١٩٨٨: ٤١٦-٤١٧). شهدت ١٨٦١ عدم استقرار فى الساحة العالمية، وشهدت اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية. تهتم قصة كارى بالحياة الأسرية المضطربة التى عاشها ديكنز، لكنها لم تهتم بالعلاقة مع "نيلى Nelly" تيرنان، بقدر اهتمامها بالتلميحات المبكرة فى حياة ديكنز عن عاطفة سيطرت على ذهنه تجاه أخت زوجته، مارى هوجرث Hogarth. ماتت مارى ميتة تراجيدية مبكرة وهى فى السابعة عشرة من عمرها، ورغم أن ديكنز ذُهل بشكل لا يمكن إنكاره نتيجة موتها فإن غرور حكايته عن موتها لا مفر منه: "حمداً للرب أنها ماتت بين ذراعى... وآخر ما همست به من كلمات كان عنى" (أكرويد Ackroyed، ١٩٩٠: ٢٢٦).

فى "جاك ماجز" يبرهن توبياس أوتيس على أنه شخصية تافهة تستحق التوبيخ بوضوح، لا يستغل فقط من حوله غذاءً لقصته مع إحساس ضئيل بالمسئولية الخلقية، لكن حياته الشخصية تبقى زوجته مارى (انزلاق اسم مارى هوجرث إلى اسم زوجة أوتيس فى "جاك ماجز" مدروس بالتأكيد من جانب كارى) وأختها ليزى ويندر Warrinder ضحيتين لأنانيته. يبدو أن الإحياء القصصى الذى قام به كارى لديكنز يدين بالكثير فى هذا لشخص تافه، وإن يكن لامعًا، صورته السيرة الشخصية التذكارية التى كتبها بيتر أكرويد (١٩٩٠). بالإضافة إلى هذا التوازى الواضح بين حياة أوتيس وما هو معروف عن حياة ديكنز، تُبنَى "جاك ماجز" حول سلسلة من المتوازيات والأصداء، خارجية وداخلية. هناك عدة متوازيات نصية مع "التوقعات الكبرى"، أصداء داخلية إذا جاز التعبير، وأيضًا مع أعمال أخرى من أعمال ديكنز. مجتمع السرقة الذى يجد ماجز نفسَه موضوعا فيه وهو طفل نسخة من مصنع فاجين

Fagin للأطفال اللصوص في "أوليفر تويست"، على سبيل المثال. يستخدم أوتيس، كما نعلم، شخصية ماجز في عدد من رواياته بعد ذلك: "ناموا أخيراً، وزحف توبياس أوتيس إلى الخارج. هذا المشهد، أو بالأحرى خصوصيات وضعه، تظهر من جديد ليس فقط في 'موت ماجز' و'مايكل آدمز 'Michael Adams"، بل تقريبا في كل ما كتب توبياس أوتيس" (كارى، ١٩٩٧: ١٩٧).

"التوقعات الكبرى" قصة تتأسس على الارتباطات بين الأشياء. كثيراً ما يحاول بيب الاحتفاظ بالأجزاء المكونة لحياته منفصلة، مرتبكًا كما يحدث حين يزوره جوى جرجيرى Joe Gargery في لندن، يشعر بعالم كِنْت يسير خلفه عن بعد وبشكل لا يرتبط بوجوده الجديد كجنتلمان، وربما حتى بشكل يثير الشبهة.[1] ما يفشل بيب في إدراكه هو كيف ترتبط حياته الجديدة ارتباطا حميما بخبراته في "الشراك" (ديكنز، ١٩٩٤ [١٨٦١] : ٢٢٢) ، معززة بثروة ماجويتش وتأييده. ثمة خيوط أخرى تترابط أخيراً في الرواية حين نعلم أن المنافس الرئيسي لماجز في الجريمة، كومبيسون Compeyson، هو العريس الذي هجر مس هافيشام Havisham يوم عرسها وأن إستيلا ابنة ماجويتش حقا. يتحقق ترابط رواية كارى في العلاقة بين الهيبو نص والهيبر نص والتوازى المحدد مع حياة ديكنز الخاصة. هناك أيضاً عدة صور للتوازى في السرد. يصبح أوتيس في نواحٍ عديدة ظل ماجز ونظيره، تنويعة كارى على شخصية شائعة في القصة في القرن التاسع عشر، شخصية الشبح أو القرين. تعكس الأحداث في حياة ماجز وحياة أوتيس كل منها الأخرى بانتظام مزعج. إن الإجهاض الرهيب لطفل ماجز من صوفيا Sophia في منزل ما بريتن Ma Britten، الذي يُروَى بفلاش باك في السرد، وهو نفسه صدى نصى لبنية السرد عند ديكنز في "التوقعات

(١) كِنْت Kent: منطقة في جنوب شرق انجلترا.

الكبرى" بقصصه داخل القصص، يعكسه الإجهاض المميت الذى تم بأدوية أعطاها توبياس ومارى لليزى بدون معرفة كل منهما بما فعله الآخر. تتأسس بالتالى مخطوطة الرواية المتصورة التى يكتبها أوتيس بشكل مهلهل عن حياة ماجز، وهى مخطوطة تحترق فى النار بناء على وصية ماجز وتدل سلفًا على حرق ملاءات سرير ليزى بعد موتها المؤلم (وحرق الجنين المجهض أيضًا، مما يؤثر على الارتباط المزعج بين الذرية الخلاقة لأوتيس).

يبقى أوتيس أيضًا لصا بالسرد كما هو حال ماجز نفسه. تصبح أوصاف مثل "المدان" أو "الكاتب" متقلبة وغادرة فى سياق "جاك ماجز" حيث يمكن تطبيقها على ماجز أو أوتيس بكثرة: عدد من القصص المقحمة فى النص، على سبيل المثال، نتاج لدافع ماجز لكتابة قصة حياته لهنرى فيبز. يتحاشى ماجز، فى انزلاق لليقينية النصية، وصف "الاسترالى" الذى يبدو أن أوتيس ومن بعض الأوجه كارى حريصان على لصقه به (كارى، ١٩٩٧: ٣١٢-٣١٣). يسلب أوتيس، بدلا من الفضة المدموغة التى تدرب ماجز وهو طفل على سرقتها، الحيوات "الحقيقية" (سرد كارى متردد بقدر متساوٍ بشأن صفتى "حقيقى" و"قصصى") كمادة خام لقصته. يصف ماجز شعوره بأنه "سُرِق" بعد النوبة الأولى من السير نوما، أثناءها يسجل أوتيس ملاحظات دقيقة عن نوبات غضب ماجز بشأن حياته كمدان استرالى ليضمِّنها فى روايته: "كان مسروقا، مسلوبا، وما كان ليحتمل هذا" (٣٢). يؤيد أوتيس، فى توازٍ آخر مباشر مع الافتتان الفعال عند ديكنز طوال مسيرته المهنية مع أعمال العقل المجرم، العلم الزائف المرتبط بالتنويم المغناطيسى فى القرن التاسع عشر (أكرويد، ١٩٩٠: ٤٤٨-٤٥١). وقد رأى البعضُ فى ذلك سلفا للعلاج النفسى الحديث، وبهذه الطريقة لا يوازى كارى فقط طريقة حديثة فى إضفاء بعد سيكولوجى على مدان ديكنز، لكنه يوازى أيضًا أفعال السرقة والانتحال المتأصلة فى الأيديولوجيا الإمبريالية.

الاستراتيجيات الميتا - قصصية للرواية مكملة لفضح الضلالات الكولونيالية. وتلفت الانتباه لعملية ابتكار القصص ... كانتحال أو سرقة. بالضبط كما سرقت انجلترا حق ميلاد ماجز بجعله لصا، يستعمر توبياس أوتيس ماجز ليرضى مخيلته، ويسرق قصة ماجز من أجل قصته.

(وودكوك ٢٠٠٢: ١٢٩)

يهيمن القلق على قارئ "جاك ماجز" كما يهيمن على قارئ "بحر سرجاسو الواسع" من أن الأبطال قد يبرهنون على عجزهم عن الفرار من مسارات الحبكة التى حددتها أسماؤهم ونظائرهم فى الأدب. للإحساس الذى ينتاب بيب فى "التوقعات الكبرى" بأن ماجويتش لا يمكن أن يهرب من هويته الأولية كمدان معنى ضمنى واضح بالنسبة لمحاولات الأول الهروب من حياته مع جوى Joe ببطء:

كلما ألبسته أكثر وكلما ألبسته أفضل، كلما بدا أكثر مثل الشارد الذى يمشى بتراخ فى المستنقعات. كان هذا التأثير على خيالى القلق قابلا لأن يُعزَى جزئيا، بلا شك، إلى وجهه القديم وطريقة تصبح أكثر ألفة بالنسبة لى؛ لكننى صدقتُ أيضًا أنه جر إحدى ساقيه كما لو كان يحمل حديدًا، وأنه من الرأس إلى القدم مدان منذ الأزل.

(ديكنز، ١٩٩٤[١٨٦١] : ٣٣٣).

يستمتع كارى بتأمل قدرة شخصيته على إعادة كتابة مصيرها. فى مواجهة أساسية فى عربة متحركة، مواجهة تردد بوعى صدى مواجهة فولز مع بطله فى مقصورة قطار فى "امرأة الضابط الفرنسى"، يجعل كارى ماجز يقابل أوتيس فى الرواية التى يكتبها ويتحدى النهاية الانتقامية التى فى ذهنه للشخصية التى تتأسس على حياته. وكما رأينا بالفعل، يعيد كارى أيضا كتابة نهاية ماجز؛ مشهد سرير موت

الاسترالى فى سن كبيرة بمثابة نظير لذلك الذى يتخيله له أوتيس. يتحدد عنوان رواية أوتيس بهذا المصير، "موت ماجز"؛ الموت حرقًا، بالطبع، تجديد بدوره لموت مس هافيشام فى رواية ديكنز. يتركنا العنصر الخيالى لهذه النهاية، رغم ذلك، فى قدر كبير من الشك حول كيفية تحرير ماجز من قيوده النصية.

ما يحققه كارى لشخصيته يجعله مرحلة أساسية فى الطريق التى لا يستطيع أبدًا أن يسلكها فى "التوقعات الكبرى" حيث أن هذا السرد نُطِق من خلال ملاحظة بيب ومنظوره، وهو يتكلم بضمير المتكلم. رواية كارى عن ماجز/ماجويتش تحمل الاسم نفسه بتعمد. والصورة التى يعرضها كارى بانتظام فى السرد ليشير إلى هذه الحركة الأساسية هى إخراج ماجز من الظلال. كما فى الكثير من قصص القرن التاسع عشر، وفى الكثير من عمليات الانتحال التى تناولناها فى هذا الفصل، ناهيك عن "امرأة الضابط الفرنسى" لفولز و"المفتاح المظلم" لويلسون، لندن وجود مدوٍّ لكنه ذو وجهين فى هذه الرواية، عاصمة أضواء الغاز والشوارع الجانبية، موضع المنازل الرائعة وأيضًا الأزقة والممرات الخلفية، مضاءة وغير مضاءة. إنها المواضع الأخيرة التى يُرَى ماجز كثيرا وهو يتسلل إليها أو يخرج منها. يُخرِج كارى بمعنى الكلمة خبرات شخصيته من الظلال إلى النور. وفى موضع آخر رواية مهتمة بالنصوص الثانوية والحقائق الخفية؛ هنرى فيبز، النظير المظلم لبيب أو قرينه فى "جاك ماجز"، مذنب بممارسة اللواط بعنف مع جندى المشاة إدوارد كونستابل Constable والتسبب فى انتحار رفيقة كونستابل. بطرق أخرى ينتهك أوتيس حياة ماجز وأفكاره فى تصوير قوطى لفن الروائى. يكشف كارى بهذه الطريقة ما كان يمكن غالبا أن يوجد فقط كنص ثانوى أو ما بين السطور فى القصة الفيكتورية، سواء الكولونيالية أم الكبت الجنسى أم العنف. بهذه الطريقة، "يظهر" سرد كارى ببراعة عالم الرواية الفيكتورية ولغة ديكنز لكن الضوء الذى يلقيه على موضوعه حديث بشكل لا مفر منه.

الفصل الثامن

تاريخ ممتد: أو انتحال الحقائق

يعترف المؤلف بأنه مد التاريخ مرة أو اثنتين ليناسب نهاياته القصصية.

بيتر كارى "ملاحظة المؤلف" على "جاك ماجز"

حتى هذه النقطة كنا نناقش الإعداد والانتحال فى إطار تناص النصوص التى تنتحل نصوصاً أخرى أو تُعدُّها . فى الفصل التالى والأخير، متتبعين ريادة كريستيفا فى كتابتها عن التناص فى "الرغبة فى اللغة "Desire in Language" (١٩٨٠)، نوسع معايير تلك المناظرة لتشمل أشكالا فنية مصاحبة، أى الرسم والموسيقى. لكن ثمة صيغة أخرى موازية من الانتحال لا تستخدم المادة الأدبية أو الفنية كمادة خام بل تستخدم مادة المحتوى "الحقيقى" للحقائق، حقائق الأحداث والشخصيات التاريخية. ماذا يحدث لعملية الانتحال حين يكون ما "يؤخذ" لغاية قصصية موجود حقا أو كان موجوداً؟

غالبا ما تُجمَع الأنواع الأدبية التى نفحصها تحت هذا العنوان معا بالعنوان النوعى "القصة التاريخية". لكن القصة التاريخية مصطلح مظلته واسعة. يمكن، على سبيل المثال، أن يشمل الروايات أو المسرحيات التى تتناول "الماضى"، سواء كان معروفا أم لا، مقدمة تفاصيل نصية عن ذلك "الماضى" كاستراتيجية موثوق بها: إننا "نؤمن" بأحداث تلك الروايات أو المسرحيات أو نسلم بصحتها جزئيا لأن التفاصيل

الأساسية مرسومة بدقة كبيرة. ثمة دراسات منفصلة تجرى على الدافع الأكبر باتجاه كتابة القصة التاريخية، لكن ما يحظى باهتمام أكثر وضوحًا وإلحاحًا فى هذه الدراسة تلك النصوص التى ينتحل فيها المؤلفون بوعى الحقائق المعروفة عن حدث معين أو حياة معينة لتشكل قصصهم، وقد تتنوع دوافعهم وراء ذلك. فى بعض الأحيان، يُصوَّر حدثٌ تاريخى ويعرض لمحتواه الأدبى والخيالى الثرى ولأشكال التوازى والمقارنات التى يستدعيها مع اهتمامات أكثر معاصرة أو محلية. أحد أشهر الأمثلة على هذا من التراث المسرحى مسرحية أرثر ميلر "البوتقة (The Crucible" (١٩٥٣) تصور المسرحية الأحداث المحيطة بمطاردات السحرة التى حدثت سنة ١٦٩٢ فى مستعمرة سالم Salem البيوريتانية فى نيو إنجلند New England. إنها دراسة متعاطفة للمتنافسات الشخصية والاضطرابات السيكولوجية التى ساهمت فى الاتهامات المفرطة للسحر ضد النساء، والرجال فى النهاية، فى هذه الجالية، وأدت إلى عدة حالات شنيعة من الإعدام على الملأ. لكن هدف ميلر من انتقاء هذه اللحظة الخاصة فى التاريخ لمسرحيته مزدوج. بينما كان يهتم بوضوح بالهستيريا الجماعية والحماسة الدينية التى ساهمت فى إعدامات سالم، بحث أيضًا لتحفيز مخيلة المشاهدين عن مقارنة مباشرة مع "مطاردات السحرة" التى كانت تتم فى وطنه بالولايات المتحدة الأمريكية فى خمسينيات القرن العشرين على يد السيناتور جوى ماكارثى وأنصاره.(١) عن طريق آلية لجنة أنشطة غير الأمريكيين فى مجلس النواب HUAC كانت هذه المجموعة مصرة على فضح الشيوعية فى المجتمع الأمريكى. كان أولئك الذين يعملون فى فنون التمثيل، الممثلون والمخرجون، ومن بينهم كتاب المسرح، بؤرة خاصة للمراقبة وقوافل العروض العامة التى شُجِّعوا فيها على التبليغ عن زملائهم. وقد حُكِم على ميلر نفسه بالسجن فى

---

(١) جوى ماكارثى Joe McCarthy (١٩٠٨-١٩٥٧) سيناتور أمريكى، ترأس اللجنة الفرعية الدائمة للتحقيقات وعقد جلسات استماع علنية اتهم فيها ضباطا فى الجيش وأعضاء فى وسائل الإعلام وشخصيات عامة بالشيوعية. ولم تثبت اتهاماته أبدًا.

١٩٥٧ نتيجة فشله في العمل كمخبر للجنة أنشطة غير الأمريكيين HUAC، برغم أن الحكم أُلغى فيما بعد (بجسباى Bigsby، ١٩٩٧: ٢). لا تصرح مخطوطة "البوتقة" في أي موضع بهذا التناظر الحديث؛ يثق ميلر ببساطة في إمكانية مشاهديه في التوصل إلى استنتاجاتهم. بالطبع، يأتي المشاهدون إلى المسرحية اليوم بمعرفة مسبقة بالتناظر التاريخي والسياسي، لكن "البوتقة" تبقى مثالا مؤثرا لاستدعاء الماضي التاريخي في سياق أدبي كوسيلة لنقد النظام السياسي الحالي ولو بشكل غير مباشر. لا جديد، بالطبع، فيما فعله ميلر: حقق وليم شكسبير وبن جونسون شيئا مماثلا إلى حد بعيد في انجلترا في بدايات القرن السابع عشر حين عرضا وضع روما القديمة وقصصها كوسيلة للهروب من الرقابة وكانت رغم ذلك تنتقد سياسات الحكومة حينذاك.

حديثًا استدعى رونان بينيت أيضًا مجتمع القرن السابع عشر ومناخه الذى يتسم بالحماس الدينى والأصولية في روايته "الفوضى في عامها الثالث Havoc in its Third Year" (٢٠٠٣).[١] بوضعها في شمال انجلترا في ثلاثينيات القرن السابع عشر، العقد السابق على اندلاع الحروب الأهلية، يصور بينيت بلدة خلق فيها القادة البيوريتانيين المتزمتين عالمًا من الارتياب والمراقبة حيث انقلب الجار على جاره، بنتائج مميتة غالبا. برهنت أشكال التوازى بين العالم الذى تصوره الرواية وازدهار الأصولية الدينية التي حدثت في كل من الجاليات المسلمة والمسيحية في بدايات القرن الحادى والعشرين، ناهيك عن توابع أحداث ٩/١١ وآثارها السياسية، على أنه لا مفر منها بالنسبة للقراء والنقاد بالمثل.

يمكن استدعاء التاريخ غالبا بهدف المقارنة أو المقابلة. لكن كما أكد بيتر ويدوسون "ثمة طرق كثيرة يمكن أن يستخدم بها 'الأدب' التاريخ، وغايات كثيرة يضعه

(١) رونان بينيت Ronan Bennett (١٩٥٦ -) : روائى من ايرلندا الشمالية.

من أجلها" (١٩٩٩: ١٥٤).[1] في نقاط مختلفة من هذا الكتاب، كان لدينا سبب لاستدعاء شك ما بعد الحداثة في الماضي وما يُعرَف "بالحقائق" التاريخية. تنتحل جان رايس "جين إير" برنتي في "بحر سرجاسو الواسع" لتكشف العنصرية المطمورة في عصر الإمبريالية البريطانية وأدبها؛ يعيد بيتر كاري كتابة "التوقعات الكبرى" لديكنز في "جاك ماجز" ليلقي الضوء على الفجوات وحالات الغياب في رواية ديكنز، وبالتالي اهتمامات العصر الفيكتوري: حياة الذين يُنقَلون إلى مستعمرة العقاب في استراليا. يعاد عرض التاريخ، سواء كان أدبيا أم غير أدبي، في هذه الحالات ليشير إلى تلك الجاليات وأولئك الأفراد الذين لم يُحكَ تاريخهم من قبل، إلى المهمشين والمحرومين من حقوقهم كما تقدمهم أنطوانيت عند رايس أو ماجز عند كاري. يحقق دون ديليلو تأثيرا مماثلا في "الميزان Libra" (١٩٨٨) برؤية حدث تاريخي بارز، اغتيال الرئيس جون ف. كيندي في دالاس في ١٩٦٣، ليس بالضبط من منظور المغتال المعروف لي هارفي أوسوالد، بل عن طريق الأصوات الداخلية لآخرين في حياته وأفكارهم.[2] ما يتم الكشف عنه في العملية هو الفقر والحرمان من الحقوق، وهو ما يضيع غالبا من الحكايات التاريخية التي يغلب عليها حس المؤامرة في عملية إطلاق النار.

رأينا أن استعادة الأصوات الضائعة أو المقموعة موتيفة شائعة في الكثير من عمليات الانتحال التي تناولناها كثيراً. في القصص النثرية التي تراجع مسرحيات شكسبير، مثل انتحال "العاصفة" في "اللازوردي Indigo" لمارينا ورنر أو "الملك لير" في "ألف هيكتار" لجين سميلي، ويأتي السرد فيهما كلتاهما بضمير المتكلم، يُبذَل جهدٌ واعٍ لإعطاء صوت، وبالتالي مجموعة من الحوافز الشاملة، لشخصيات مهمشة

---

(١) بيتر ويدوسون Widdowson (١٩٤٢-٢٠٠٩) أكاديمي إنجليزي.

(٢) دون ديليلو Don DeLillo (١٩٣٦ -) : مؤلف أمريكي. لي هارفي أوسوالد Oswald (١٩٣٠-١٩٦٣) المتهم بقتل الرئيس الأمريكي جون كيندي في ٢٢ نوفمبر ١٩٦٣ وقد تم إطلاق النار عليه وهو رهن التوقيف في ٢٤ نوفمبر من العام نفسه.

فى مسرح شكسبير أو غائبة تمامًا عنه.(١) يمكن تحديد غاية مشتركة فى هذا الشأن فى الكثير من القصص التاريخية فيما بعد الحداثة أو الميتاقصة التاريخية historiographic كما تُدعَى أحيانا، التى تعرض تقنية السرد بضمير المتكلم.(٢) امتُدِحت رواية "تاريخ حقيقى لعصابة كيلى True History of the Kelly Gang" لبيتر كارى (٢٠٠٠)، على سبيل المثال، باعتبارها إنجازًا لافتًا للإيحاء بتغيير مصدر الصوت. من المؤكد أن كارى يقدم بحيوية المصطلح واللهجة والترقيم المميِّز الذى يوحى بأننا نستقبل صوت نيد كيلى مباشرة.(٣) والرواية مبنية فى سلسلة من رسائل كتبها كيلى إلى ابنته ليتأكد من أنها تسمع القصة منه إضافة إلى الآخرين. لهذا السبب تحل "رزم" الرسائل مكان الفصول فى هذه الرواية التى تتميز بالإدراك الذاتى. يتلاعب كارى بثقة بطرق التفاصيل الأرشيفية المسجلة فى تأطير مقدمة التأليف لكل "رزمة": "٥٩ صفحة من قطع الثُّمْن كلها من محتوى لب الخشب العالى ومتحولة إلى اللون البنى، ثنايا ومكر وتلويث ودموع ضئيلة" (٢٠٠٠: ٧٣).(٤) تحقق هذه المادة المؤطرة غايتين متعارضتين فى السرد. إنها بمثابة وجود متأصل؛ إننا مدربون كقراءٍ على الثقة بالدليل التاريخى للمادة الأرشيفية المفهرسة بهذه الطريقة. إلا أن هذه الأطر أيضًا تذكير بالأصوات التاريخية والمفسرين التاريخيين غير كيلى نفسه؛ يتم تذكيرنا بهذه الطريقة بأن استراتيجية السرد غير الجدير بالثقة، السرد المفضل فيما بعد الحداثة، ربما تكون مرتبطة بحالة نيد. بقدر ما يُضفَى عليه بعد أسطورى فى كتب التاريخ الاسترالى كنسخة وطنية لأسطورة روبين هود، وهو رجل

---

(١) مارينا ورنر Warner (١٩٦٤-): روائية إنجليزية وكاتبة قصة قصيرة ومؤرخة.

(٢) التاريخية historiographic : مصطلح يستخدم بثلاثة معانى: ١- مبادئ البحث التاريخى أو نظرياته ومناهجه؛ ٢- كتابة التاريخ بشكل يخضع للتحليل النقدى؛ ٣- مجموعة أعمال الأدب التاريخى.

(٣) نيد كيلى Kelly (١٨٥٤ تقريبا- ١٨٨٠): لص استرالى، يرى البعض فيه بطلا شعبيا.

(٤) قطع الثُّمْن octavo : صفحة يتراوح عرضها من ٥-٦ بوصات وطولها من ٨-٩ بوصات ونصف.

فقير من مقاطعة أيرلندية عاني من عنصرية شديدة وواجه السلطات فى هجمات جريئة وحصار، ربما يعيد كيلي أيضًا كتابة تاريخه الخاص، فارضا الرقابة على "حقائق" معينة أو يزين آخرين فى نظر مشاهديه الذين تتوجه إليهم ابنته.

يمثل عنوان رواية كارى حيلة مماثلة: يبدو أن "تاريخ حقيقى لعصابة كيلى" للوهلة الأولى يركز على صدق هذه النسخة من القصة التى تحكى من منظور العصابة. إلا أن كارى تجنب بوعي ذاتي استخدام أداة تعريف هنا- إنه ليس التاريخ الحقيقي. هذا الغياب المميَّز يوحى بأننا نحتاج إلى التساؤل عن تعبير "تاريخ حقيقى". قد يشتبه قارئ متيقظ فى خاصية اجتماع لفظين متناقضين فى المصطلح، حيث، كانت ثقافة أواخر القرن العشرين تشير إلى التاريخ نفسه ببساطة غالبا على أنه تقييم شخص واحد وتفسير للأحداث من الوثائق المتاحة أو المتبقية والآثار الثابتة التى خلفتها وراءها. ما يحدث لأولئك، من قبيل عائلة نيد كيلى فى هذه الحالة على سبيل المثال، التى قلصت الأمية من قدرتها على أن تترك وراءها آثارًا نصية عن وجودها؛ كيف يتحدث التاريخ باسمهم أو عنهم؟ يهتم كارى فى هذه الرواية، مثلما اهتم فى روايته السابقة "جاك ماجز"، بتقديم صوت لمن فقدوا أصواتهم؛ إن قصص كارى، كما يلاحظ بروس وودكوك "مأهولة بشخصيات مهجنة تعيش بين الفراغات أو على الحواف" (٢٠٠٣: ١)، مضيفا "أنها تعيد رواية قصص المهمشين والغرباء والخارجين على القانون... بأصوات يعاد ابتكارها" (١٣٨). وقد وصف وودكوك هذا بشكل جدير بالذكر بأنه أقل إيحاء بتغيير مصدر الصوت مما يحدث فى "عمل تمثيلى، حرفة" (٢٠٠٣: ١٣٨). بانتحال قصة حياة كيلى، يسنُّ كارى معنى سيمنطيقا للانتحال بإنجاز "حرفة" أو "سيطرة" لكنه ليس عملا عدوانيا؛ إنه حريص على إعطاء صوت لحيوات الفقراء الذين يراهم مهمشين فى السجل التاريخى وبه. ونموذجه فى ذلك بدون شك المؤلف الأمريكى وليم فوكنر، الذى يقدم أيضًا تصديرا لهذه الرواية: "الماضى ليس ميتا، وليس ماضيا."

من المهم أن نتمسك بأن كارى "يعيد ابتكار" التاريخ، بالإضافة إلى استعادة أصوات يعتقد أن التاريخ الرسمى قمعها. لا يربط تعبير "تاريخ حقيقى" مشروعه بممارسة البحث والتفسير التاريخيين فقط بل يربطه أيضًا بفن القصة. فى القرن السابع عشر، أعلن كثير من الروايات النثرية القصيرة والقصص الغرامية أنها "تواريخ حقيقية" بهذه الطريقة، ورتبطت فى الوقت ذاته إلى حد بعيد بأعراف الكتابة الرومانسية مثلما ارتبطتْ بحدث تاريخى حقيقى أو شخصية بارزة (انظر وودكوك، ٢٠٠٣: ١٤٢). "أرونوكو، أو العبد الملكى "Oroonoko, or The Royal Slave (١٦٨٨) و"السيدة السعيدة سيئة الحظ: تاريخ حقيقى The Unfortunate Happy Lady: A True History" (١٦٩٨) لأفرا بيهن مثالان للتبسيط. تلعب بيهن على الارتباط الاشتقاقى بين كلمة "تاريخ" والمصطلح الفرنسى histoire الذى يدل على "القصة" أو الحكاية، بطريقة تصور سلفًا وتحصل سلفا على الكثير من المواجهات المازحة لما بعد الحداثة مع التاريخ.

بابتكار رواية مكتوبة فى شكل رسائل يستدعى كارى فى الوقت ذاته أسلوب الحقيقة وأسلوب القصة. يأتى استلهام الرواية من مشاهدة وثيقة أصلية من هذا النوع من تأليف كيلى، تستدعى بدورها الجنس الأدبى الموازى، السيرة الشخصية؛ وهناك أيضًا نماذج أخرى أساسية هى بوضوح تلك الأشكال القصصية من روايات الرسائل والتشرد فى القرن الثامن عشر. لا يُلغى التاريخ بعمليات الانتحال والإعداد لكن استقراره يصبح موضع شك. كما تلاحظ ليندا هتشيون: "لا تنكر بعد الحداثة]التاريخ ...[تتساءل فقط كيف يمكن أن نعرف حقيقة أحداث الماضى اليوم، إلا من خلال آثاره ونصوصه، والحقائق التى نشيدها ونمنحها معنى..." (١٩٨٨: ٢٢٥).(١) يبدو أن كارى يدرك بدقة أن هذه "الآثار" والطرق المعقدة والمثيرة للشك ينبغى علينا أن نتناولها فى تفسير روايته.

---

(١) ليندا هتشيون Hutcheon (١٩٤٧–) أكاديمية كندية.

يبدو أن على كارى، من خلال حيلة بارزة لسرد الأحداث بضمير الغائب بعد إعدام كيلى والإفصاح عن تفاعل الرجل الواثق بمخطوطات كيلى، أن يلمح إلى أحد حوافزه حين ينتحل التاريخ فى هذه الرواية. يسأل كرنو Curnow بحسد: "ماذا عنا نحن الاستراليين، إيه؟... ما العيب فينا؟ أليس عندنا جيفرسون؟ ديزريلى؟ ربما لا يكون عندنا أفضل من لص جياد وقاتل نبدى إعجابنا به؟ ألا بد أن نقدِّم دائمًا هذه الصورة المربكة عن أنفسنا؟" (٢٠٠٠: ٤١٩).[١] تنبثق الشهرة الأيقونية التى يحظى بها كيلى فى استراليا، فى جزء كبير منها، من طريقة موته وأسلوبه، ويبدو أنها تؤكد ادعاء جان بودريه بأن التاريخ تحول إلى أسطورة فى العصر الحديث وأن هذا الموت المبكر ينتج بعدا أسطوريا خاصا. يستشهد بودريه بأمثلة خاصة عن مارلين مونرو وجيمس دين وجون كيندى (١٩٨١: ٢٤)، معلنا أن: "التاريخ مرجعيتنا الضائعة، أى أنه أسطورتنا" (٤٣).[٢] يتساءل كارى بالتأكيد عن عملية التحول إلى أسطورة إلا أنه ليس فى جانب كرنو فى الرواية. بالطريقة نفسها وجدت مراجعة ما بعد الكولونيالية فى "التوقعات الكبرى" تعاطفا مع جالية المدانين فى ويلز الجنوبية الجديدة حتى أنه يبحث هنا عن حافز وسبب لحياة كيلى وأفعاله وفهم القارئ.

بالضبط كما يعتمد انتحال رواية تراثية على معرفة القارئ بالنص السابق من أجل تقدير تام لتساؤلات إنجازه التنقيحى، إذا جاز التعبير، وإمكانية نقده، يعتمد انتحال حياة كيلى فى "تاريخ حقيقى لعصابة كيلى" على إدراك القارئ، ولو بالخطوط العريضة، لحياته والأسطورة التى تحيط بها. يستخدم كارى حياة كيلى لخلق إحساس بالقدَر فى الرواية مماثل لإدراك مسار الحبكة فى مسرحية أو رواية تراثية؛ بمعنى أننا

---

(١) جيفرسون Jefferson (١٧٤٣-١٨٢٦) : ثالث رئيس للولايات المتحدة، وضع إعلان الاستقلال (١٧٧٦). ديزريلى Disraeli (١٨٠٤-١٨٨١) رئيس وزراء بريطانيا لعب دورا أساسيا فى تأسيس حزب المحافظين الحديث.

(٢) مارلين مونرو Monroe : (١٩٢٦-١٩٦٢) ممثلة أمريكية. جيمس دين Dean (١٩٣١-١٩٥٥) : ممثل أمريكى. جون كيندى (١٩١٧-١٩٦٣): الرئيس الأمريكى. ويجمع الموت المبكر بين الثلاثة.

نعرف كقراء وكيلى يكتب تاريخه الشخصى كيف ينتهى. يؤكد كارى هذا حتى بالنسبة لمن لم يبدأ باستهلال الرواية بإطلاق النار الذى يؤدى إلى القبض على كيلى وإعدامه فى النهاية. الدال الأيقونى لهذا المصنوع يدويا، وشخصيته المفترضة، شخصية "مونيتور Monitor" الاسم مشتق من الجوانا، أو سحلية المراقب، من كائنات الغابات المطرة فى استراليا)، يحدد موضع القارئ مباشرة فيما يتعلق بالسجل التاريخى.(١) تتشكل حياة نيد، مثلما تتشكل حياة أنطوانيت عند جان رايس، بإدراكنا لنهايتها؛ كما يلاحظ وودكوك: "يعاند نيد إحساسٌ بالجبرية والقدر. على عكس جاك ماجز، يبدو نيد كيلى عند كارى محاصراً بتاريخ مخطوط كتبه لنفسه، برغم أمله فى أن يتمكن مستقبلا من قراءة قصته مع ابنته فى أمريكا، إلا أنه يدرك أيضًا نهايته الوشيكة..." (٢٠٠٣: ١٥٠).

رواية أخرى تنتحل حياة تاريخية وميثولوجيا، وتبدأ بالنهاية المأساوية لبطلها، رواية جويس كارول أوتيس "شقراء Blonde"، "سيرتها الشخصية المتخيلة" (العبارة لهيلرى مانتل، عن طبعة الغلاف العادى للرواية) لمعبودة السينما نورما جين بيكر، المشهورة بالاسم السينمائى مارلين مونرو.(٢) يشير بودريه فى "التصوير والتزييف" (١٩٨١) إلى حياة مونرو (وموتها)، كما ذكرنا من قبل، كوضع أسطورى، وتعتمد أوتيس بوضوح على إدراك قارئها لوضع مونرو كمعبودة للجماهير فى فهم روايتها. تؤكد أوتيس فى تصدير الرواية أن "شقراء" "حياة" مقطَّرة بشكل راديكالى فى شكل قصة، و... المجاز المرسل هو أساس الانتحال" (٢٠٠٠: ix) ويدا أن غلاف الطبعة الأولى من الرواية بالغلاف العادى فى المملكة المتحدة يؤكد على غاية أوتيس: صور

(١) الجوانا goanna : اسم يستخدم للإشارة إلى عدد من سحالى المراقبة monitor lizard الاسترالية، بالإضافة إلى أنواع معينة فى جنوب شرق آسيا.

(١) هيلرى مانتل Mantel (١٩٥٢-): روائية إنجليزية، وكاتبة قصة قصيرة، وناقدة.

جزءاً من صورة فوتوغرافية أيقونية لمونرو، صورة توصف بالفعل فى الرواية، مازالت تعتبر لقطة دعائية لفيلم "محطة أتوبيس Bus Stop". الفصل الذى نقصده بعنوان: "ربة الحب الأمريكية على حاجز نفق، مدينة نيويورك ١٩٥٤":

> **فتاة بضة الجسد فى بداية جمالها الجسدى، فى ثوب صيفى كريب من الحرير العاجى بصديرة ترفع ثدييها فى ثنايا متموجة من القماش، تقف منفردة بساقين عاريتين على حاجز نفق فى نيويورك، شعرها الأشقر ملقى للخلف بانتشاء وتيار هوائى يرفع جيبتها التى تخفق تماما.**

(أوتيس ٢٠٠٠: ٦٠١)

إلا أن ما يقدم لنا كمستهلكين للرواية مجرد لمحة من الشعر الأشقر البلاتينى لمونرو من تلك الصورة الفوتوغرافية. "شقراء" العنوان كافية لتدل ضمنا على مارلين، بسخرية إضافية، بالطبع، من أن شقرتها ذاتها كانت عملية تزييف وتصميم ذاتى فى سياق إبداع هوليوود لصورتها. تمسك أوتيس هنا بنقطة حاسمة فيما يتعلق بالانتحال: المجاز المرسل هو أساس الشكل الذى نتناوله ويرتكز على الدوال البسيطة ليحكى قصصا أكبر: حفنة من شقرة البيروكسيد peroxide كافية لتوحى بأسطورة مارلين مونرو ونجوميتها والمآسى المصاحبة فى حياتها الشخصية، بالطريقة نفسها التى يستحضر بها بيتر كارى درع نيد كيلى، درع "المراقب" المصنوع منزليا ميثولوجيا مشابهة. فى رواية جان رايس "بحر سرجاسو الواسع" يكفى بيت إنجليزى فخم وشمعة للإيحاء بالنار فى قاعة ثورنفيلد فى "جين إير". وفى "شقراء" ترتكز التسميات الواعية التى تضعها أوتيس على معرفة القارئ "بحقائق" سيرة مونرو؛ يتم تقديم عدة ممثلين لم تُحدَّد أسماؤهم إلا أنهم معروفون فى حياتها: "الرياضى السابق" هو جوى دى ماجيو؛ "الرئيس" المستبد جنسيا هو جون ف. كيندى (برغم وجود أشكال موضعية مهمة من التوازى مع علاقة كلينتون بمونيكا ليفينسكى Lewinsky عند نشر رواية أوتيس)؛ "أوه ٥" هو لورانس أوليفير؛ "الكاتب المسرحى" هو أرثر

ميلر.[١] قارئ ما بعد الحداثة متيقظ لهذه الدوال، وللتفاعل السيمنطيقى بين المصدر الذى تستحضره وإعادة الكتابة التى تحيط بهذه العمليات الإحيائية المتشظية لحياة حقيقية سابقة للأحداث التى توصف.

تبدأ "شقراء" أوتيس، مثل رواية كارى "تاريخ حقيقى لعصابة كيلى"، من النهاية، مع موت مونرو، الذى راجت حوله نظريات المؤامرة. مرة أخرى تكون المعرفة السابقة للقارئ وتوقعه عنصرين حاسمين فى فهم ديناميكية السرد. إننا شركاء فى عملية الانتحال، نقرأ باستمرار ما بين السطور. وتحقق رواية أخرى لجويس كارول أوتيس، "المياه السوداء Black Waters" (١٩٩٣)، تأثيراً موازيا وتنتحل حدثًا تاريخيا حقيقيا. الهيبو-نص الحقيقى للنص هو ما يعرف بمأساة شباكوديك، حبكة قصصية أخرى عن عضو آخر من عائلة كيندى، السيناتور إدوارد كيندى.[٢] فى الحدث الحقيقى، سنة ١٩٦٩، غرقت مارى جو كويشن فى سيارة كان يقودها كيندى. وتبين فيما بعد أنه مذنب بمغادرة مسرح الحادثة، برغم أن الكثير من الأسئلة تبقى مثارة بشأن الطريقة التى ماتت بها كويشن بالضبط. ما يبقى واضحا أن آمال كيندى فى ضمان ترشيح الحزب له للرئاسة، وقد بدت مرتفعة حتى هذه الحادثة، غرقت هى الأخرى فى مياه مستنقعات كيب كود فى تلك الليلة من شهر يوليو.[٣] فى رواية أوتيس تُنقَل الأحداث إلى مين فى تسعينيات القرن العشرين.[٤] هذا الوضع التاريخى يستدل عليه بوضوح

---

(١) جوى دى ماجيو Joe Di Maggio (١٩١٤-١٩٩٩) لاعب بيسبول أمريكى. لورانس أوليفير Olivier (١٩٠٧-١٩٨٩) ممثل ومخرج بريطانى.

(٢) شباكوديك Chappaquiddick: يشير مصطلح "حادث شباكوديك" إلى الظروف المحيطة بموت مارى جو كويشن Mary-Jo Kopechne (١٩٤٠-١٩٦٩)، وانتشلت جثتها من تحت المياه فى سيارة للسيناتور إدوارد كيندى. وقد وجدت الجثة والسيارة فى قناة على جزيرة شباكوديك، ماساشوسيتس صباح ١٩ يوليو ١٩٦٩.

(٣) كيب كود Cape Cod: شبه جزيرة فى شمال شرق الولايات المتحدة تمتد فى المحيط الأطلنطى.

(٤) مين Maine : ولاية فى شمال شرق الولايات المتحدة.

بمناقشة الحملة الرئاسية الفاشلة لمايكل دوكاكيس ضد جورج بوش الأب فى ١٩٨٨.[1] إلا أن وصف القصة "للسيناتور" الجائع للسلطة والجنس، وغرق كيلى كيليهر Kelleher، والتغطية الناتجة لحماية آماله الرئاسية تدعو بشكل لا لبس فيه إلى التفكير فى أحداث شباكوديك. تعتمد أوتيس، مثل ميلر فى مسرحية "البوتقة"، على معرفة القارئ المتيقظ بقصة نظائر من "الواقع". غطاء طبعة الغلاف العادى من الكتاب يؤكد على هذه الغاية مع إشارته إلى "قصة مذهلة صارت أسطورة أمريكية"، حتى بدون ذكر شباكوديك بشكل خاص.

يبنى سرد "المياه السوداء" ببراعة فى شكل مونولوج داخلى، يدور فى رأس كيلى فى الدقائق، أو الساعات، التى تغرق فيها. تتناقض الرواية بتعمد فيما يتعلق بالزمن؛ نعرف أن كيلى وجدت جيبا هوائيا فى السيارة المغمورة، لكن تبقى هناك احتمالية أنها ترى فلاش حياتها أمام عينيها فى الثوانى التى تسبق موتها. الأقسام التى تحدث باندفاع الكلمات بدون علامات ترقيم أو بعلامات ترقيم ضئيلة تؤكد هذا الاحتمال المفزع. اللوازم اللفظية أيضا تؤكد ذلك، بالنسبة لكل تنقيح مشروع أوتيس، لا مفر من النهاية: "بالضبط قبل أن تنحرف السيارة عن الطريق"؛ "والمياه السوداء تملأ رئتيها وتموت".

يمكن مقارنة مشروع أوتيس برواية كارى "تاريخ حقيقى لعصابة كيلى" من حيث أن أوتيس تنتحل قصة حادثة شباكوديك، محولة التاريخ إلى قصة، فى محاولة لرد صوت مارى جو كوبشن الصامتة. ثمة جهد واعٍ لتذكُّر تاريخٍ مفقود أيضًا، لرؤية حياة كوبشن بقيمتها الخاصة وليس فقط مجرد ملحق لأسطورة عائلة كيندى. فى السرد، تفكر كيلى حتى فى حقيقة ألا يشك المرء أبدًا فى قدرته على حكى قصته الخاصة. بهذه الطريقة تجعل أوتيس الرواية تتكلم باسمها بطريقة لا يمكن أن يقوم بها

---

(١) مايكل دوكاكيس Dukakis (١٩٣٣ –) : سياسى أمريكى، مرشح الحزب الديموقراطى فى انتخابات ١٩٨٨.

التسجيل التاريخى. التاريخ، كما رأينا فى مواقف لا تحصى فى هذه الدراسة، هو فى الحقيقة تاريخ النصية textualities، قصص يحكيها رواة معينون طبقا لأيديولوجيات وسياقات معينة (انظر، على سبيل المثال، وايت White، ١٩٨٧). بهذا المعنى، يبرهن التاريخ على أنه مادة خام ومتناص تنتحله الحكاية، القصة histoire.

---

(١) جليان بير Gillian Beer (١٩٣٥): ناقد إنجليزى.

الفصل التاسع

انتحال الفنون والعلوم

وجد الأدب إلهامًا لا نهاية له في أعمال تراثية في الفن بالإضافة إلى الأدب. تبتكر "فتاة بحلق لؤلؤ Girl with a Pearl Earring" لتراسي شيفالير (١٩٩٩) تاريخًا للمرأة المبهمة المصورة في اللوحة الرائعة التي رسمها جوهانز فيرمير بالاسم نفسه، وانتهت المؤلفة نفسها مؤخرًا من تمرين مماثل في القصة مع أنسجة مطرزة شهيرة من العصور الوسطى في المتحف القومي للعصور الوسطى (متحف كلوني) في روايتها "السيدة ووحيد القرن The Lady and the Unicorn" (٢٠٠٣).[١] يستخدم جوليان برنز دافعا إلهاميا في "تاريخ للعالم في عشرة فصول ونصف A History of the World in 10 1/2 Chapters" (١٩٨٩) "رمث ميدوزا The Raft of Medusa" لجريكو (بالإضافة إلى قصة سفينة نوح في التوراة).[٢] في "المفتاح المظلم" (٢٠٠١، وقد تناولناها في الفصل السابع)، يطمر جيمس ويلسون عدة تلميحات للوحات ترنر Turner في ثنايا الرواية. وهذا امتداد لدافع قراءة ما بين السطور أو ملء الفجوات، وهو ما رأيناها

---

(١) تراسي شيفالير Chevalier: (١٩٦٢-) كاتبة أمريكية من أصول سويسرية. جوهانز فيرمير Vermeer: (١٦٣٢-١٦٧٥): رسام هولندي. المتحف القومي للعصور الوسطى Musée National du Moyen Age أو متحف كلوني Musée de Cluny : متحف في باريس.

(٢) جوليان برنز Barnes (١٦٦٤ -) كاتب إنجليزي. جريكو Géricault (١٧٩١-١٨٢٤) : رسام فرنسي.

عمليا فى كثير من الأدب الذى ينتحل كتابة تراثية. يرتكز المؤلف فى كل حالة على معرفة القارئ سلفا بالعمل الفنى الذى يتم التلميح إليه وينتحل لأغراض السرد.

تحقق "متهور Headlong" لمايكل فراين شيئا مماثلا، إن لم يكن أكثر انغماسًا، مع عرضها مع اللوحة الرائعة لبيتر بروبل "سقوط إيكاروس Fall of Icarus"، حيث ينحى فيها موت إيكاروس عن المركز ويهمش إلى زاوية الإطار.(١) باتحاد معرفة الباحث ببروبل مع أعراف رواية اللغز أو القصة البوليسية، لدى فراين (خطأً) بطل يبيع لوحات اعتقد بأنه اكتشف لوحة ضائعة ستجعله ثريا. فى الطريق، يجد فراين متعة هائلة فى موازاة زهو راويه المتغطرس بمصير إيكاروس. وهذا، بالطبع، بعيد تمامًا عما حدث فى المرة الأولى التى لاقت فيها لوحة بروبل اهتمامًا أدبيا: قصيدة أودن "ربة الفنون الجميلة Musée des Beaux Arts" قابضًا ببراعة على تهميش اللوحة لأسطورة الطموح المتغطرس فى وصفها لتصوير العمل للأحداث اليومية التى تجرى على الأرض مؤدية إلى هلاك إيكاروس فى البحر بطيش.(٢)

يمتد الانتحال بوضوح أبعد بكثير من إعداد نصوص أخرى فى إبداعات أدبية جديدة، متمثلة حيوات وأحداثًا تاريخية، كما رأينا فى الفصل السابق، وأشكالا فنية مصاحبة، كما ذكرنا من قبل، فى العملية. يصبح الرسم والنحت والتصوير والسينما والتأليف الموسيقى، تصبح جميعًا جزءا من كنز ثمين من "النصوص" المتاحة للمُعدِّ. لا جديد فى هذا؛ إنها عملية مستمرة لقرون وتجلت عبر الكثير من الثقافات. إلا أنها اكتسبت إيقاعًا خاصا ودلالة خاصة فى أعقاب نظرية ما بعد الحداثة فى أواخر القرن العشرين، وهى نظرية جعلتنا ندرك باستمرار عمليات التدخل والتفسير المتضمنة فى أى علاقة أو انشغال بالأشكال الفنية الموجودة.

---

(١) مايكل فراين Frayn : (١٩٣٣-) روائى وكاتب مسرحى بريطانى. بيتر بروبل Breughel : (١٥٢٥-١٥٦٩) رسام فلمنكى.

(٢) أودن W. H. Auden : (١٩٠٧-١٩٧٣) شاعر وكاتب وناقد أمريكى من أصل بريطانى.

عانت ما بعد الحداثة من مشاكل بشأن استبدال النسخ أو الأعمال المقلّدة الدقيقة "بالواقعي". تكتسب هذه الأعمال المقلدة، بقدرتنا الماهرة دائما على إنتاج المواضيع والأشكال أو استنساخها في عصر الإنتاج الشامل والنسخ، خاصية "فوق واقعية".[1] يقدم جان بودريه أحد أكثر التأملات رحابة في هذا الموضوع في تصويره للتزييف والتقليد في العصر الحديث (١٩٨١)، لكن ربما يبقى التصوير المبشر مقالا بالغ الأهمية كتبه ولتر بنيامين بعنوان "العمل الفني في عصر التوالد التكنولوجي" (بنيامين، b ٢٠٠٣ [١٩٣٥] : ٤، ٢٥٢).[2] أوحى هذا المقال، وقد اشتهر من قبل بعنوان "العمل الفني في عصر التوالد الميكانيكي"، بضياع "الهالة" في العصر الحديث، عصر النسخ والاستنساخ. ولم يعتبر بنيامين النتيجة سلبية بالضرورة، واقترح، في تعبير يرتبط بكلامنا عن عملية الإعداد، أن تفكيك "الهالة"، الملازم للإعداد، حرر النصوص في حيواتها التالية من القوة الخانقة التي تخنق الأصل (إيجلتون Eagleton، ١٩٩٤: ٤٠؛ فيريس Ferris، ٢٠٠٤: ٤٧). إن تصميمه المثمر على العلاقة الثنائية بين الأصالة والتكرار، وهي العلاقة التي أزعجت ت. س. إليوت وهارولد بلوم والمنظرين القانونيين أيضًا (انظر جينز Gaines، ١٩٩١: ٦٤) مهم للمناقشات السابقة والتالية في هذا المجلد.

ربما نحتاج ونحن نعود، في ضوء نظرية بنيامين، إلى مفهوم إليوت عن التقاليد والموهبة الفردية، إلى القيام بانعطافة هائلة بعيدًا عن فكرة أصالة التأليف باتجاه فهم يتسم بقدر أكبر من المشاركة والاجتماعية في إنتاج الفن وإنتاج المعنى. يوحي ريتشارد باورز بالقدر نفسه في استجابته للتكنولوجيا الجديدة في أعقاب نظريات

(١) فوق واقعية hyper-real : يدل مصطلح hyperreality في السميوطيقا وفلسفة ما بعد الحداثة على عدم القدرة على التمييز بين الواقعي والخيالي خصوصا في ثقافات ما بعد الحداثة المتطورة تكنولوجيا.

(٢) ولتر بنيامين Benjamin : (١٨٩٢-١٩٤٠) فيلسوف ألماني وناقد ومترجم.

بنيامين فى روايته "ثلاثة فلاحين فى الطريق إلى حفلة راقصة Three Farmers in Their Way to a Dance. مشرحًا التصوير الفوتوغرافى وقدرة السينما على التمكين من تقديم شكل جماعى ديموقراطى للتاريخ، بملاءمة كتل القوى لاختيار اللحظة وتسجيلها، يلاحظ:

> **تكنولوجيا جديدة علينا بالفعل، تمد هذه القدرة إلى ما وراء التصوير الفوتوغرافى الساكن. كل بيت على وشك أن يتحول إلى مكتب تحرير، مع كتب وصحف وأفلام وشرائط تقدم لمشاهد العصر الجديد أكثر بقليل من وقفات فظة تُحشَد وتُوسَّع فى القصص المطلوبة. سوف يجعل النسخ إبداع الأعمال وتقديرها تفاعليا حقا.**

(باورز ٢٠٠١ [١٩٨٥]: ٢٦٠).

ينبثق الخاصية التفاعلية للفن المنتحل بقوة هائلة من الدراسات التى نتناولها هنا؛ وتسعى بدورها للارتياب فى أى تصوير لطيف للمعنى يُفرَّغ من فن ما بعد الحداثة وأدبها بنقاء بفضل خصائصها المقلِّدة أو التكرارية.

كثيرًا ما كان النتاج الفنى لأندى ورهول بمثابة المحك الحاسم فى مناظرات حول إفراغ المعنى فى فن ما بعد الحداثة، الفن الاشتقاقى.[١] إن صوره "المتعددة" المكررة المطبوعة باستخدام الشاشة الحرير screen-printed لأيقونات القرن العشرين تتراوح من إلفيس بريسلى إلى ماو تسى تونج إلى مارلين مونرو، دراسة حالة مهمة.[٢] ما يحققه عنصر النسخ والإعداد فى الأعمال الفنية لورهول هو تأكيد أيقونية هذه

(١) أندى ورهول Andy Warhol : (١٩٢٨-١٩٨٧) رسام ومخرج أمريكى.

(٢) إلفيس بريسلى Elvis Presley (١٩٣٥-١٩٧٧) : مطرب أمريكى.

الصور ("العلامات brands")، ومن ثم قابليتها للنسخ في عصر النسخ الميكانيكي، لكن ذلك لا يعني أن أعماله ببساطة مفرّغة من المعنى عمليا. إنها تعليقه "المتعدد" على القوة وسحر الشهرة والسمعة في العصر الحديث. إنها، بالتوسع، تعرض صورة مونرو لنوع من الانتحال المجازي الذي استكشفته بالتفصيل جويس كارول أوتيس في روايتها "شقراء"، وهو ما ناقشناه في الفصل السابق.(١)

صورة مونرو حالة مهمة حيث أنها تنعش القضايا المصاحبة لحقوق النشر والملكية التي قدمت ستارة خلفية للكثير من المناقشات عن الإعداد في هذا المجلد. فحصت المنظِّرة القانونية روزماري كومبز Coombes المحاولات التي قامت بها في المحاكم مطربة البوب مادونا للحصول على حق نشر صورتها. تأتي الصعوبة مع الخاصية التلميحية أو المرجعية لصورة مادونا، التي استدعت مسيرة مونرو في السينما ومظهرها في مناسبات كثيرة: في الفيديو لتسجيل "الفتاة المادية" على سبيل المثال تقلد مادونا بوعي أداء مونرو في أغنية "الماس أفضل صديق للبنت" في "السادة يفضلون الشقراوات Gentlemen Prefer Blondes" (١٩٥١) إذا كانت مادونا تسجل العلامة التجارة لمظهرها، ومن المعروف أنه مشتق من مظهر مونرو، فما المغزى القانوني؟ تقاتل كومبز:

> **إذا كانت صورة مادونا تنتحل التشابه مع معبودة شاشة سابقة، والرمزية الدينية، والبلاغة الأنثوية والخيال السادي الماسوشي لتخاطب الطموحات والمخاوف الجنسية المعاصرة فقد تنبثق قيمة الصورة إلى حد بعيد من الإرث الثقافي الجمعي الذي ترسم عليه مثلما تنبثق من جهودها الفردية. لكن إذا سلمنا لمادونا**

---

(١) المجازي synecdochal (المجاز المرسل): شكل من الكلام يستدل به على الكل من الجزء (المؤلفة).

بحقوق ملكية قاطعة فى صورتها، فإننا فى الوقت ذاته نصعِّب على الآخرين انتحال الموارد ذاتها لغايات جديدة، ونجمد نجومية مادونا نفسها.

(١٩٩٤: ١٠٧–١٠٨)

من منظور قانون العقد، تجادل كومبز من أجل مرونة أكبر فى مقاربتنا للشكل الفنى، مفترضة استراتيجية حيث يمكننا أن نبتعد عن مهمة حقوق النشر الفردية الخاصة باتجاه قبول حقيقة أن الجزء الأساسى فى العملية الفنية إعداد وتفسير (أو إعادة تفسير). بدون المرونة يصبح *المدخل الفنى للمجال العام* معوَّقا بالحاجة إلى موافقة. تقدم جين جينز Gaines برهانًا موازيا عن "التشابه الأيقونى" فى كتابها "الصور المتنازع عليها Contested Images (١٩٩١ : xvi).

أثارت الفنانة سيندى شيرمان مناظرات مماثلة عن الأصالة والمصداقية فى تجديداتها الفوتوغرافية للوحات أيقونية من عصر النهضة (كروز وآخرون .Cruz el al، ١٩٩٧).[١] هناك ولاء وخيانة فى وقت واحد يؤثران فى صورتها الفوتوغرافية لنفسها فى وضع شخصية من شخصيات كارافاجيو (انظر، على سبيل المثال، تجديدها للوحة "ولد لدغته سحلية").[٢] لقد حولَّت الجنس الفنى، من الفن الرفيع إلى التصوير الفوتوغرافى، بصرف النظر عن المستوى الذى يمكن نسخ هذا به مباشرة؛ وأثارت قضايا النوع والتصوير باستبدال نموذج الولد عند كارافاجيو بنفسها. العمل "عملها" بقدر ما يثير الأسئلة والتطبيقات التى تعتمد تمامًا على تدخلها فى العمل الفنى الأصلى الذى تشير إليه الصورة الفوتوغرافية، وسوف توضع عليها طبقات من المعانى

---

(١) سيندى شيرمان Cindy Sherman (١٩٥٤–) : مصورة أمريكية ومخرجة سينمائية.

(٢) كارافاجيو Caravaggio: (١٥٧١– ١٦١٠) فنان إيطالى.

الإضافية بنظرة الملاحظ للصورة فى ظروف وسياقات ثقافية جديدة. تحدث بمعنى ما عودة تاريخية هنا، عودة إلى حرية التقليد والاستعارة والتمثل والارتجال، وهو ما يُشاهَد فى أعمال شكسبير ومعاصريه فى أوائل العصر الحديث، والنأى عن التعريفات القانونية للسرقة الأدبية وانتهاك حقوق النشر التى تسود فى العصر الحديث. إنه رأى مثير للخلاف والنزاع لكنه ينعش أفكارًا أساسية بشأن حرية الإبداع التى نتأملها جيدا.

اقترح ميشيل فوكو، مناقشًا وظيفة المؤلف، أن القيمة التى تنسب "للتأليف" فى عملية الإبداع مالت إلى النهاية بإنكار التناص (١٩٧٩: ٢٠). ما يُبحَث عنه فى أى جدال فنى ضد "الحقوق الفردية" فى صورة معينة أو نثر، أو ملكيتها، فَهْمٌ أو تعريف تعاونى واجتماعى بشكل أكبر للإنتاج وإعادة الإنتاج: "يتجاوز المفهوم الحقيقى للتأليف المديونية النوعية والتقليدية التى تميز الأعمال باعتبارها منتجًا لا يقدمه أفراد بقدر ما تقدمه مجتمعات" (جينز، ١٩٩١: ٧٧). وهذا الإنتاج التعاونى للمعنى الثقافى، ناهيك عنه فى ممارسة التاريخ، هو ما يطرحه ريتشارد باورز فى "ثلاثة فلاحين فى طريقهم إلى حفلة راقصة". لا تستهل هذه الرواية بعمل فنى واحد بل بعملين موحيين: جداريات هنرى فورد المهمة فى دترويت لديجو ريفيرا، إجلالا لها وتصويرا مروعا، كما يفهمه باورز، لعصر الآلة، وصورة فوتوغرافية مثيرة ومبهمة تصور ثلاثة فلاحين شباب إلى حفل راقص فى قرية وقد التقطها أوجست ساندر فى ١٩١٤ وأوروبا تقف فى وضع استعداد على شفا الصدمة الجماعية المروعة للحرب العظمى .[1] رواية باورز وراويه حريصان على تخيل تاريخ لهؤلاء الرجال الثلاثة الذين لا تذكر أسماؤهم وربما جُنِّدوا فى الجيش البروسى خلال شهور من التقاط الصورة لهم. فى حركة إبداعية مماثلة لأولئك المؤلفين الذين تطلعنا إليهم، الذين سعوا إلى استعادة أصوات مفقودة

(١) ديجو ريفيرا Rivera : (١٨٨٦-١٩٥٧) رسام مكسيكى حقق شهرة واسعة فى العالم. ودترويت De-troit أكبر مدن ولاية ميتشجين فى الولايات المتحدة. أوجست ساندر Sander : (١٩٧٦-١٩٦٤) رسام ومصور ألماني.

فى الأدب والتاريخ، يكتب باورز قصة فى الفجوات التاريخية والثغرات التى تقدمها حقائق قليلة معروفة عن هذه الصورة. تأمل الراوى، بمزيد من التضافر فى قصته، قصة المستقبل، وبالامتداد فى قصة المؤرخ وقصة كاتب السيرة، دور الدخيل فى قراءة المعنى فى هذه الصورة مع حبكة ثالثة عن عامل أمريكى فى مجال تكنولوجيا المعلومات يجد ارتباطًا شخصيا بهذه الصورة، يقدم باورز حالة قوية للإنتاج التعاونى للتأثير الفنى والمعرفة التاريخية، نتيجة، كما يعبر: "استحالة معرفة أين تنتهى المعرفة ويبدأ التورط" (٢٠٠١ [١٩٨٥]: ٢٠٦). مفكرا فى أن "الوصف والتغيير من أجزاء العملية ذاتها ولا يمكن الفصل بينهما..." (٢٠٦)، يؤكد باورز أنه "لا يوجد تفسير بدون مشاركة..." (٢٠٧). وهذا التصور الحاسم للمشاركة، الثقافية والاجتماعية والجمالية، ما أود اقتراحه، وآمل أن أكون قد حددته فى الأمثلة التى استشهدْتُ بها فى هذا الكتاب، هو أن الإعداد والانتحال يمثلان ويؤديان كعمليات فنية وجمالية.

قد يكون من الخطير، بالطبع، أن أضمِّن أن خط التأثير يسير فى اتجاه واحد تمامًا: للرسم والتصوير الفوتوغرافى علاقة تناص تلميحية مع الأدب أيضًا. جددت لوحات ما قبل الروفائيليين فى القرن التاسع عشر بلا نهاية مشاهد وصورًا من دراما شكسبير، مجسدة غالبا بصريا أحداثًا تحدث فقط بعيدا عن أنظار المشاهدين فى المسرحيات نفسها، مثل غرق أوفيليا المزين بالزهور كما وصفه جيرترود فى "هاملت" (الفصل الرابع، المشهد السابع، ١٣٨-١٥٥)، وصورها بشكل رائع جون إفريت ميلايس.[1] يتناول تناول أنجيلا كارتر لموت أوفيليا فى عدد من رواياتها وقصصها القصيرة، كما قيل، باللوحة المثيرة التى رسمها ميلايس بقدر تأثره بالوصف الشعرى الذى قدمه شكسبير (ساج Sage، ١٩٩٤: ٣٣). سجل جوناثان بيت أيضًا "الملاحظة الواعية التى قدمها لورانس أوليفير عن هذه الصورة فى السياق السينمائى حين قدم

---

(١) جون إفريت ميلايس Millais : (١٨٢٩-١٨٩٦) : رسام بريطانى، مؤسس جماعة ما قبل الرفائليين (١٨٤٨).

المسرحية للسينما فى ١٩٤٨ (بيت، ١٩٩٧: ٢٢٦) .[1] أثر فن ما قبل الرفائيليين بدوره فى اللوحات الفوتوغرافية البارزة لجوليا مارجريت كاميرون، التى أثرت أعمالها على الغزوات فى قصص فرجينيا وولف، وخاصة روايتها "بين الفصول Between the Acts" (١٩٤١) التى تصور مجموعة من الممثلين ينتجون لوحات تاريخية على مسرح ريفى .[2] ومع تنامى ارتباطات وروابط من هذا النوع فى جدالنا ربما نحتاج إلى قليل من التفكير فيما يتعلق بخطوط التأثير وإلى كثير من التفكير فيما يتعلق بشبكات التلميح والتأثير (المتبادل).

وجدت الموسيقى أيضًا نقطة مرجعية مهمة فى الأدب التراثى. تطلعت الأوبرا والباليه والأعمال الموسيقية، كما ذكرنا فى الفصل الأول، إلى تراث شكسبير وإلى حكايات الجنيات والميثولوجيا، ضمن مصادر أخرى عديدة، للبحث عن حبكات ومادة خام لمنتجاتها الإبداعية الخاصة. كان لعلم الموسيقى اهتمام استمر وقتًا طويلا فى ممارسة الإعداد والانتحال، والكثير من المصطلحات التى عرضناها ونحن نناقش الإعداد الأدبى تظهر من جديد فى هذا السياق: نسخة، تفسير، نسخ، تقليد، تنوع. لكن هناك بعض الاختلافات الدقيقة فى السيمنطيقا تستحق الذكر. فى السياق الموسيقى، تتضمن الكلمات التى ربما تؤخذ فى وسط حرْفى صارم على أنها توحى بنسخ مباشر بدون تعديل يحدث تحولا فى التسجيل، تتضمن بدلا من ذلك نوعًا من عمليات التفسير، وفى الوقت ذاته يرى ريتشارد باورز أنها صيغة حقيقية من استجابة القارئ أو المشاهد للفن. فى علم الموسيقى، على سبيل المثال، لا يشير النسخ إلى استنساخ بسيط للحن سابق أو نمط من الأنغام، لكنه يشير إلى عزف فى ثمانيات أو أكثر فوق above نغمة سابقة أو تحتها below؛ "النسخة" الموسيقية "تنويعة" واضحة على شكل موجود من قبل، موسيقيا أو غير موسيقى؛ ولا يعنى "التقليد"

(١) جوناثان بيت Bate (١٩٥٨) :أكاديمى بريطانى.

(٢) جوليا مارجريت كاميرون Cameron (١٨١٥-١٨٧٩) : مصورة فوتوغرافية بريطانية.

محاكاة بسيطة، نسْخًا أو تزييفًا بدون تعديل أو إضافة أو توليداً، كما يُفهم أحيانًا في السياق الأدبي، لكنه يعني تكرار الجملة الموسيقية بطبقة نغمية مختلفة.(١) وقد جادلْتُ في موضع آخر من هذا الكتاب بشأن الاحتمالات التي ظهرت نتيجة استخدام مصطلحات علم الموسيقى في مناقشة عملية الإعداد والانتحال، ومرة أخرى هذه التعريفات النشطة للعبارات التي صارت فاسدة في الدراسة الأدبية أو ساكنة static بشكل واضح في تطبيقها لتعريفات مفيدة إلى حد كبير.

انتعشت الموسيقى في صفحات القصة بطريقة ثرية وجوهرية بالقدر نفسه. استدعاء فورستر للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن في صميم روايته "نهاية هوارد Howard's End" مثال ينطبق على هذه الحالة.(٢) أثرت الموسيقى حرْفيا في القصة في شكل الحفلة الموسيقية التي يحضرها معا الأخوات شليجل Schlegel والكاتب الفقير ليونارد بست Bast، لكنها أيضًا بمثابة استعارة مركزية وحركة جوهرية في نص فورستر. تحذرنا هيلين شليجل مبكرا كقراء ومفسرين للسيمفونية من أن "تتطلعوا إلى جزء حيث تعتقدون أنكم تخلصتم من العفاريت وهي تعود" (١٩٨٥ [١٩١٠]. ٤٦) ويخلق فورستر فضاء محددا "لوقع أقدام الجنيات" للتأليف الموسيقي في قصته.

تقدم "تنويعات البقة الذهبية The Gold Bug Variations" لريتشارد باورز استخدامًا مماثلا لمتتالية "تنويعات جولدبرج Goldberg Variations" لباخ، متتالية موسيقية وردت في موضع آخر من هذا الكتاب كمثال لعملية إعداد في شكل فني. لا تنتحل رواية باورز باخ وحده؛ يلعب عنوان روايته على الاسم الشائع لمقطوعة باخ وعلى القصة القصيرة "البقة الذهبية" لإدجار آلان بو. في قلب هذه القصة شفرة

(١) ثمانية octaves : فترة من ٨ درجات بين نغمتين، تردد إحداهما ضعف تردد الأخرى.

(٢) فورستر E. M. Forster : (١٨٧٩–١٩٧٠) : كاتب إنجليزي.

مفكوكة أو لغز محلول. ويرتبط هذا بالاهتمامات العلمية لباورز في روايته التي تتطلع للعرْق لفك الشفرة الوراثية للدنا DNA في فترة مبكرة من القرن العشرين. من ثم تعتبر روايته التنوع موضوعها الرئيسي. على السطح تضافر قصتين من قصص الحب، تقلد البينة السردية بشكل متعمد الأنماط المتشابكة للبنية الحلزونية المزدوجة للدنا. تتضافر كتابة باورز دائما وترتبط بالنماذج العلمية والفنية. الفك الحقيقي لشفرة الدنا على يد فرنسيس كريك وجيمس واطسون، ونشره في مقال، يوصف بجمال شعري هائل في "تنويعات البقة الذهبية": "تكسر القطعة قلبها بحرقة. إنها قصة جميلة، قصة الحج في أواخر القرن العشرين- يضغط التفسير للخارج..." (باورز، ١٩٩١: ٤٨١).

نظرية الدنا كلها عن التوافق والتناغم، لكن ربما يكون الأكثر أهمية أن باورز يجد توافقًا بين أنماط التنوع في مؤلفات جولدبرج لباخ وأنماط الإعداد الوراثي، وهي في أوجه كثيرة قصة يرويها الحلزون المزدوج. تناولنا في الفصل السابع نموذج داروين للإعداد البيئي كنظير مهم لممارسة الإعداد الأدبي، وفي الحلزون المزدوج يجد باورز معادلا علميا في القرن العشرين. وهو في هذا يجادل من أجل فهم أوسع لمصطلح مثل "الترجمة"، وبالتوسع فهمنا للإعداد والتجديد: "ليس الهدف مد المصدر بل توسيع الغاية، احتضان أكثر مما كان ممكنا من قبل... يصبح التنوع أكثر ثراء في لغة جديدة" (١٩٩١: ٤٩١). في قصة باورز، يبرهن الفن، مثل العلم، نتيجة تناصه، على أنه يهتم أقل بالأصداء أو التكرارات أو إعادة الصياغة، مهما تكن أساسية في الممارسة، مما يهتم بتعريف الشفرات المشتركة والاحتمالات. يمكّن اكتشاف هذه الشفرات من عمليات إبدا ع (أو إحياء) بلا نهاية في سياقات جديدة.

كان جزء من رحلة هذا الكتاب أو حجه لاكتشاف وسائل لمناقشة الإعداد والانتحال وتفسيرهما كعمليات أدبية وفنية تتجاوز المناقشة الساكنة أو الجامدة للمصدر أو التأثير الذي أعاق أحيانًا دراسة نصوص تم إنتاجها في هذا المجال. الجماهير الحالية لفيلم أو موسيقى شعبية خبراء بدرجة عالية في استدعاء عمليات

التناص وتأثيراتها . الاقتباس والتلميح والتهكم والمعارضة كلها صيغ سائدة فى البرامج الثقافية الشائعة مثل "آل سمْبسون والحديقة الجنوبية The Simpsons and South Park" ، مع القراء والمشاهدين الذين يتوقون بالفعل لفن البحث عن أطر وسياقات مرجعية أوسع بالنسبة للمادة التى يتلقونها نحتاج بدورنا إلى أن نطور معجماً نظريا أكثر ديناميكية لوصف عمليات الاستجابة هذه وتحريكها .

بحثا عن نماذج ومصطلحات أنشط لدعم "المصطلح النقدى الجديد" لدراسة هذه الأشكال، أثبت علم الموسيقى أنه فرع مفيد بصورة خاصة، يقدم لنا قوالب ونماذج متنوعة وموحية بقدر تنوع الزخارف على الأرضيات ونغمات موسيقى الجاز وخصائصها الارتجالية. العلوم، أيضاً، وخاصة نظريات الإعداد التى شرحها ماندل وداروين، وأولئك الذين عرضوا نظريات كريك وواطسون، قدمت نقطة مرجعية قوية بالقدر نفسه. ومن ثم يبدو من المناسب أن نتحرك باتجاه استنتاجنا وهذه الأنماط المتكررة، والإبداعية، الأنماط التى قدمها باخ والدنا تبزغ فى عقولنا .

فيما بعد

هذا الاستكشاف للإعداد والانتحال الأدبى لجأ فى نقاط كثيرة لأشكال فنية مصاحبة، مثل السينما والموسيقى، وللمجال العلمى، وخاصة لنظريات الوراثة الجينية والإعداد البيئى، التى بدأت مع جورج ماندل وتشارلز داروين فى القرن التاسع عشر ووصلت طلائعها إلى القرن الحادى والعشرين بمناظرات مستمرة عن الدنا والتعديل الوراثى (تودج Tudge، ٢٠٠٢). يتحدث العلم المعاصر عن التآلف synthesis الحديث بين نظريات ماندل فى الوراثة ومفاهيم داروين عن الاختلاف والتنوع فى الداروينية الجديدة وكان لهذا التآلف فى الأفكار نتائج حقيقية فى مجال البيولوجيا النووية وأبحاث الدنا.(١) بينما نعترف بأن هذا الكتاب عن عمليات الإعداد والانتحال فى الأدب لا يمكن إلا أن يعرض إلا هذا التفكير المعقد على مستوى المجاز والإيحاء، بصرف النظر عن أن تآلف ماندل وداروين، إلا أنه يقدم طريقة مفيدة للتفكير فى الاتحاد السعيد بين التأثير والإبداع، بين التقاليد والموهبة الفردية، وتأثير الآباء على الذرية، فى الأدب المنتحِل، وربما فى الأدب كله. تأمل داروين فى سيرته الذاتية "عمليات الإعداد الجميلة اللانهائية التى نلتقى بها يوميا" (عن بير Beer، ١٩٨٣: ٣٩). لا يمكن إلا أن نأمل أن تكون الصورة الجمالية المرسومة هنا بالقدر نفسه من الجمال والثراء والإمكانية.

(١) الداروينية الجديدة neo-Darwinism : مصطلح يستخدم حاليا لوصف التآلف النشوئى الحديث لنظرية النشوء الداروينى بالانتخاب الطبيعى مع نظرية الوراثة الماندلية.

هذه "خلاصة" فى "فيما بعد Afterward"، كما فضلت أن أسميها، برغم أنها تعى بعمق أن مناقشتها لا يمكن أن تسير باتجاه غاية أو خلاصة، لكنها فقط تلميح واضح باتجاه الاحتمالات المستقبلية وعمليات الإعداد المستمرة. باختيار تعبير "فيما بعد" أدرك كم من عمليات انتحال وضعت نفسها فى علاقة مع أعمال سابقة بهذا المفهوم الخاص بالمجىء "بعد" شىء آخر أو خلفه أو فى ظله أو فى أعقابه. نشر جون جروس حديثا أنثولوجيا لانتحال أعمال شكسبير بعنوان "بعد شكسبير After Shakespeare" (٢٠٠٠)؛ عملية النقل إلى الإنجليزية والتحديث التى قام بها باتريك ماربر للتراجيديا الطبيعية المؤثرة "مس جولى Miss Julie" التى كتبها سترندبرج فى ١٨٨٨، ووقع عليها الاختيار فى ١٩٤٥ فى أعقاب الانتصار الساحق لحزب العمال فى أعقاب الحرب، وكان عنوانها "بعد مس جولى" (١٩٩٦)؛ المسرحية الحديثة لبولى تيل لفرقة مسرح التجربة المشتركة عن حياة الروائية جان رايس، ملمحة إلى عملها الانتحالى المبشر رواية "بحر سرجاسو الواسع" ومراجعتها لرواية "جين إير" فى عنوانها، "بعد مسز روشستر After Mrs Rochester"(٢٠٠٣).(١) وقامت تيل نفسها من قبل بإعداد "جين إير" للمسرح. قد يبدو أن كلمة "بعد" تصادق على فكرة التأجيل belatedness، الفكرة الأثيرة فيما بعد الحداثة. يمكن أن تكون "بعد" نعتًا زمنيا صرفًا؛ يأتى العمل التالى فى تاريخ صدوره بالتتابع الزمنى بعد بالضرورة. لكن "بعد" يمكن أن تعنى أيضًا شيئًا تلميحيا أو مرجعيا كما فى الأمثلة السابقة لجروس وماربر وتيل: تقليداً لعمل، بأسلوب عمل، تلميحًا إلى عمل. لكن ألا يمكننا أيضًا أن نعزف على الكلمة أكثر ونقترح أن نذهب "بعد" شىء لنطارده أو نصطاده؟ دافع الكثير من عمليات الانتحال التى تمت دراستها هنا أن نذهب "بعد" أعمال تراثية معينة ونتساءل عن أساسها فى

---

(١) جون جروس Gross (١٩٣٥–)؛ ناقد إنجليزى. باتريك ماربر Marber (١٩٦٤ –) : كاتب مسرحى إنجليزى ومخرج وممثل. سترندبرج Strind berg (١٨٤٩–١٩١٢) : روائى وكاتب مسرحى سويدى. بولى تيل Teale: كاتبة ومخرجة مسرحية بريطانية.

السياقات الثقافية البطريريكية أو الإمبريالية، عملية مهمة عن التساؤل وعن التقليد أيضًا فى صيغه وتلميحاته. إن القوى النظرية والأيديولوجية التى يمكن رؤيتها وهى تؤثر فى الكثير من النصوص التى نركز عليها لا يمكن التقليل من قيمتها فى هذا الشأن. ما بعد الكولونيالية، وما بعد الأنثوية ودراسات النوع، ونظرية الشذوذ، وما بعد الحداثة أثرت كلها تأثيرات مهمة على هذه النصوص، غالبًا بشكل مساوٍ للنصوص أو الأحداث التراثية التى تشير إليها صراحة وأحيانا بشكل أكبر.

إلا أن كل الأعمال الإبداعية فى أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادى والعشرين قد تأتى بالضرورة فى وصف ما بعد الحداثة، "فيما بعد" لأنه لا شىء جديد، لا شىء أصلى، سواء كان فى مجال الفن أو الموسيقى أو السينما أو الأدب، يمكن أن يأتى. نأتى متأخرين جدا بحيث لا يمكن أن نفعل شيئا فريدا. تصبح "بعد" فى هذا السياق دالا لقيمة مختزلة أو تافهة: "ذلك أفضل كتاب فى الموضوع بعد كتابى". أولئك الذين يهاجمون الخصائص المرجعية لموسيقى الهيب هوب أو المزج الرقمى digital sampling، يخفون أغنية الحسرة فى جداول موسيقية شعبية، أو ينتقدون عمليات التناص المتأصلة فى الأدب على أساس أنها تخنق الفردية، يجدون أنها تفسر ما بعد الحداثة. أولئك الذين هاجموا رواية "النُّظم الأخيرة" لجراهام سويفت، موحين بأنها لا تستحق جوائز أدبية لأنها كانت تلميحية بطبيعتها، لأنها جاءت "بعد فوكنر"، وفى الحقيقة "بعد تشوسر" و"بعد بويل وبريسبرجر" كما يوضح الفصل الثانى، كانوا يعربون عن آراء مماثلة.

إلا أن "بعد" لا تعنى بالضرورة متأخرا belated بمعنى سلبى صرف. يمكن أن يعنى المجىء "بعد" وجود زوايا جديدة وطرق جديدة فى شىء، آراء جديدة عن المألوف، وتحدد هذه الزوايا والطرق والآراء الجديدة احتمالات الرواية تمامًا. وهكذا نكون فى حاجة إلى العثور على طريقة لمناقشة الإعداد والانتحال سوف تسجل التأثير لكنها لن تفترض أنه خانق، لن ترى الاحتمالية وصفة يتحكم فيها ما يأتى قبل، تتحكم فيها الوراثة الأدبية والجينية. لفن الإعداد والانتحال تأثير قوى وأثر جوهرى فى حد ذاته.

حديثا كانت العمليات نفسها ومآزق فن الإعداد بمثابة المادة الخام لإنتاج فنى مبتكر. السيناريو الميتاقصصى والميتاسينمائى metacinematic لتشارلى كوفمان عن "الإعداد" (إخراج سبايك جونز، ٢٠٠٢) يتصارع صراحة، وبسخرية كئيبة، مع فشله المتكرر ككاتب سيناريو فى إعداد فيلم بطريقة مرْضية لعمل غير قصصى شهير لسوزان أورلين "اللص الأرجوانى The Orchid Thief.[(١)] تستكشف حبكة كوفمان بنشاط قضايا التوليد والتعديل والتخيل، وهى قضايا تشكل جزءا حتميا من عملية الإعداد. لا يمكن إنجاز أى انتحال بدون التأثير على النص الذى ألهم الإعداد وتعديله بطريقة ما. من المؤثر جدا فى الحقيقة أن بعض عمليات الانتحال أصبحت فى كثير من الأحيان تعرِّف الآن خبراتنا أو مواجهاتنا مع أعمالها الفنية السابقة. تُقدِّم هذه الملاحظة غالبًا فيما يتعلق برواية جان رايس "بحر سرجاسو الواسع". يتناول قليل من القراء المعاصرين "جين إير" بدون وعى بانتحال رايس، أو على الأقل انتحال مهم وأنثوى وبعد كولونيالى وبعد حداثى، للشخصية المهمشة، شخصية "المجنونة فى العلية". كما يلاحظ ورتون Worton واستيل Still: " كل تقليد أدبى مكمل يسعى ليتمم الأصل ويكمله ويكون أحيانا بالنسبة للقراء التاليين بمثابة ذريعة pre-text ' للأصل' (١٩٩٠: ٧). "المكمِّل" هنا مرة أخرى يقوم بوظيفته بالمعنى شبه الدريدى عن البديل الحقيقى أو الإحلال مكان الأصل (دريدا، ١٩٧٦: ١٤١-١٥٧). تنقية الكثير من عمليات الانتحال التى درسناها هنا وتوسطها فى أعمال الإعداد الأخرى برهان آخر على شبكة التناص التى تقاوم مرة أخرى البنى الخطية السهلة للفهم المباشر "للتأثير" الذى يبدو أنه يفترض قيمة أكبر فيما يأتى أولا.

يحد الفهم المحدود أو الضيق "لتأخير" أدب الإعداد من قدرة الانتحال على يكون قوة نصية فى حد ذاته. ثمة مقاربة أكثر إيجابية يشير إليها هيليس ميلر فى دراسته

---

(١) تشارلى كوفمان Kaufman (١٩٥٨) : كاتب سيناريو أمريكى ومنتج ومخرج. سبايك جونز Jonze (١٩٤٩-) : منتج ومخرج أمريكى. سوزان أورلين Orlean (١٩٥٥) : صحفية أمريكية.

النسخ المتعددة لأسطورة بيجماليون. يؤكد ميلر، معترفا "بالتأخير المستمر" لهذه النسخ رغم ذلك، أنها "إيجابية ومثمرة وافتتاحية... إنها تدخل العالم الثقافى والتاريخى لتغيِّره وتجعله يسير إلى الأمام" (١٩٩٠: ٢٤٣). ثمة مثال قوى على هذه الحركة الإيجابية إلى الأمام، البعد الديناميكى للإعداد الذى تم الجدال بشأنه طوال هذه الدراسة، مجموعة الروايات الحديثة لفيليب بولمان للقراء الصغار، "مواده المعتمة His Dark Materials."(١) تعترف هذه الثلاثية بدينها للقصيدة الملحمية التى كتبها جون ميلتون فى القرن السابع عشر "الفردوس المفقود" فى عنوانها، وهو اقتباس مباشر من سرد ميلتون. تدين القصص العلمانية لبولمان عن العوالم الموازية، العفاريت، والغبار أيضًا، بالكثير لقارئ ميلتون والمعلق عليه فى القرن الثامن عشر، وليم بليك، الذى أعلن فى مجموعته الشعرية "زواج الجنة والجحيم "The Marriage of Heaven and Hell أن ميلتون كان بدون أن يدرى من حزب الشيطان (سكويرز Squires، ٢٠٠٢). إلا أن البعض رغم ذلك يودون أن ينسبوا لأى من بليك أو بولمان حالة التأخير أو الوصف السلبى بالاشتقاق، لكن من الواضح أن الاثنين يأتيان، بتصميم وروية، "بعد ميلتون" فى كتاباتهما.

عمل آخر أتى حديثا "بعد ميلتون"، لكنه يحدث العديد من تأثيرات التصفية الخاصة به، المتتالية الشعرية الرائعة لجيفرى هِلْ "مشاهد من كاموس Scenes from Comus."(٢) إنها، ظاهريا، تأمل معاصر فى القناع المؤقت الذى قدمه ميلتون سنة ١٦٣٤ لتنصيب إريل برجوتر Earl of Bridgewater رئيس لوردات مجلس مارشيز ("لم أمزق القصة" (٢٠٠٥: ٢١)، يؤكد هِلْ)، القصيدة أيضًا تأمل عميق فى التقنع والموسيقى وسرعة الزوال والشيخوخة: "ليكن لا شيء هناك حيث وقف، / سراب لُدُلوه

(١) فيليب بولمان Pullman (١٩٤٦ -) : كاتب إنجليزى.

(٢) جيفرى هِلْ Hill (١٩٣٢ -) : شاعر إنجليزى وأستاذ متفرغ فى الأدب الإنجليزى.

الخاطف" (٦٢).(١) القصيدة مهداة للمؤلف الموسيقى هوج وود فى عيد ميلاده السبعين، وتركز، فى عنوانها وإهدائها، على السيمفونية التلميحية لوود، "مشاهد من كاموس"، وقد قدمت أول مرة سنة ١٩٦٥، وترتكز أيضًا على قناع ميلتون. مرة أخرى تثبت عملية الإعداد أنها متعددة الطبقات وجمعية بلا نهاية فى إيماءاتها وتأثيراتها، نسخة، نقترح بجرأة، من إحساس لويس ماك نيس فى قصيدته "جليد Snow" بأن "سُكْر الأشياء صار مختلفا" (١٩٦٦: ٣٠).(٢)

نحتاج إذن إلى أن نعيد للأجناس الفنية الفرعية أو ممارسات الإعداد والانتحال فهما احتفاليا حقيقيا لقدرتها على الإبداع والتعليق والنقد. وقد حددنا فى هذه الدراسة الوجه الممتع لمعرفة علاقات التناص بين عمليات الانتحال ومصادرها. بينما لا يمكن اختزال الأدب الإنجليزى إلى صيغة شبه بوليسية من فك الشفرات والتعرف على التلميحات، إلا أنه يزدهر على ممارسات القراءة "جنبا إلى جنب"، والمقارنة والتضاد، وعلى تعريف المتناصات والنظائر، وهى أساسية فى الدراسات التى تمت هنا. لا يحتاج الإعداد والانتحال فيما يتعلق بهذا الشأن إلى الخروج من الظلال. إنهما ليسا مجرد ممارسات وعمليات متأخرة؛ إنهما إبداعيان ومؤثران فى حد ذاتهما. ويعترفان بشىء أساسى بشأن الأدب: إن دافعه تأجيج الأفكار والاستجابات والقراءات المرتبطة به. بالعودة إلى اقتباس من دريدا استخدمناه سابقا، "ربما تكون الرغبة فى الكتابة رغبة فى إطلاق الأشياء التى تأتى خلفك فى كثير من الأشكال بقدر المستطاع" (١٩٨٥: ١٥٧-١٥٨). يبدو أن دريدا هنا يستجيب لملاحظات قدمها داروين عن عالم الطبيعة قبل قرن: "لكن البيئة ليست جامدة أو ثابتة: إنها رحم من

(١) مارشيز Marches : الحدود بين انجلترا واسكتلندا. لُدْلوه Ludlow . بلدة على الحدود بين انجلترا وويلز.

(٢) هوج وود Wood (١٩٣٢-) : مؤلف موسيقى بريطانى. لويس ماك نيس MacNeice (١٩٠٧-١٩٦٣) : شاعر وكاتب مسرحى ايرلندى.

الاحتمالات، نتيجة التفاعلات المتعددة بين الكائنات ومادتها" (عن بير، ١٩٨٣: ٢٣).[١] يمكن أن نضيف أن الإعداد والانتحال مكملان، متممان، يأتيان بعد دريدا وداروين إذا جاز التعبير، في تفاعلات متعددة ورحم من الاحتمالات. إنهما، بلا نهاية وبصورة مذهلة، عن رؤية أشياء تأتي بعدنا في كثير من الأشكال بقدر المستطاع.

---

(١) جامدة: الكلمة المستخدمة في الأصل هي monolithic وتعني نصبا تذكاريا أو ظاهرة طبيعية تتكون من صخرة واحدة كبيرة.

المؤلفة فى سطور:

جولى ساندرز Julie Sanders

أستاذة فى الأدب الإنجليزى والدراما فى جامعة نوتينجهام.

من أهم أعمالها:

- الجمهوريات المسرحية عند بن جونسون Ben Jonson's Theatrical Republics، (١٩٩٨).
- مسرح كارولين .Caroline Drama (1999)
- شكسبيريات جديدة: روائيات القرن العشرين والانتحال :Novel Shakespeares Twentieth-Century Women Novelists and Appropriation (2002).
- شكسبير والموسيقى .Shakespeare and Music (2007)

المترجم فى سطور :

الشاعر عبد المقصود عبد الكريم

من مواليد قرية "طنامل" بمحافظة الدقهلية، أول يونيو ١٩٥٦.

استشارى الطب النفسى والأعصاب

من أهم أعماله:

* الشعر:

- أزدحم بالممالك: أصوات، ١٩٨٠.
- أزدحم بالممالك (١٩٩٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- يهبط الحلم بصاحبه: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٣، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧
- للعبد ديار وراحلة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.
- نسخة زائفة : تحت الطبع

* الترجمة:

- فنتازيا الغريزة، د. هـ . لورانس: دار الهلال، ١٩٩٣.
- الحكمة والجنون والحماقة، ديفيد روبرت لانج: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، بشبندر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، طبعة ثانية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥.

- قصر الضحك، زبجنيف: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٧.
- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى، مجموعة من المؤلفين، إعداد وترجمة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- الرجل البطىء، كوتسى: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، ,٢٠٠٧
- اسطنبول: المدينة والذكريات، أورهان باموق: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، ٢٠٠٨
- إليزابيث كستلو، كوتسى: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، ٢٠٠٨.
- العار، كوتسى: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، ٢٠٠٩.
- أنا أورهان والى، مختارات من شعر أورهان والى: سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩.
- القصر الزجاجى، أميتاف جوش: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩.
- فرويد وبروست ولاكان، مالكولم بوى: المركز القومى للترجمة.
- أفكار شكسبير، أشياء أخرى فى السماء والأرض، ديفيد بفينجتون: المركز القومى للترجمة.
- داى، أ. ل. كيندى، تحت الطبع، سلسلة الجوائز، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الجاذبية المميتة، سوزان ليونارد: المركز القومى للترجمة.
- جسد المرأة، كلمة المرأة، فدوى مالطى دوجلاس، تحت الطبع.
- التفرد والنرجسية، ماريو جاكوبى: تحت الطبع.

- فيرونيكا قررت أن تموت، رواية، بابلو كويلهو، تحت الطبع.
- مختارات شعرية، مايا أنجلو، تحت الطبع.
- مختارات من الشعر الأمريكي، ألن جنسبرج وآخرون، تحت الطبع.
- على ونينو، رواية، قربان سعيد، تحت الطبع.

* الدراسة :

جماليات الحلم والنسيان: دراسة في الحلم والشعر، تحت الطبع.

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل.